


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA





EWERT WRANGEL

DIKTEN OCH DIKTAREN



LUND
C. W. K. GLEERUPS FÖRLAG

LUND 1912
BERLINGSKA BOKTRYCKERIET

Vägen till att förstå konsten går icke blott genom historien. Den biografiska och bibliografiska forskningen, som ger oss yttre grundläggande data, är visserligen ett nödvändigt hjälpmedel för litteraturvetenskapen, och undersökningen av diktens förutsättningar i kulturhistorisk och jämförande litteraturhistorisk riktning har särskilt under de sista årtiondena lämnat många intressanta och viktiga resultat. Men dikten är icke blott ett historiskt dokument, icke heller blott ett språkligt fenomen, dikten är framför allt ett konstverk och måste betraktas från konstverkets synpunkt. Därföre får den historiska och komparativa undersökningen till slut underordnas den estetiska i ordets djupaste mening, och denna tar även i sin tjänst den språkliga och metriska. Och så blir det biografiska studiet — när materialet det tillåter — riktat och höjt till ett psykologiskt, då man försöker följa de inre förberedelserna för diktens framkomst och de olika stadierna i dess tillblivelse. Den psykologiska ståndpunkten får också för den estetiska betraktelsen av dikten, för undersökningen av de faktorer, som bidraga till och tillsammans frambringa dess verkan, en genomgripande betydelse. Först genom en sådan undersökning av innehåll och form, stämning och teknik skall litteraturvetenskapen kunna fylla sin omfattande uppgift.

Föreliggande arbete avser att, med bibehållande av den psykologiska ståndpunkten och med ständig hänsyn till den

litteraturhistoriska utvecklingen, giva en kortfattad översikt av diktningen som konstprodukt betraktad. Härvid hava även några av de viktigaste företeelserna på stilistikens och metrikens område (i kap. IV) medtagits. För grundligare studier i versbildningen må här hänvisas till nedan i Anmärkningar (s. 288) nämnd litteratur. En svensk stilistik, som icke blott filologiskt, utan också estetiskt behandlar den sköna litteraturens språk, saknas ännu, om än förtjänstfulla arbeten och uppsatser, som undersöka enstaka stilistiska företeelser, på senaste åren framkommit.

Litteraturens historia, den svenska och den allmänna, bör ju läsas vid sidan om denna framställning, då här lämnade exempel och belägg kunna fullständigas och förökas. Men i all synnerhet är det av vikt att gå till litteraturalstren själva. Och detta arbetes förnämsta syftemål vore vunnet, om det kunde leda och sporra till ett intimt studium av diktningen, till ett inträngande i dess skönhetsliv, ett tillägnande av dess bildningsvärde.

* *
*

För flera värdefulla råd och upplysningar har jag att tacka min vördade vän f. Professorn K. F. Söderwall. I stor tacksamhetsskuld står jag likaledes till min äldre kollega f. Professorn Fr. Wulff, som icke blott genomsett kap. IV, utan genomläst korrekturen till hela arbetet. Till mina yngre kolleger Fil. Licentiaten Anders Karitz och Docenten Albert Nilsson, vilka vid korrekturläsningen på mångfaldigt sätt bistått mig, ber jag också att här få uttala mitt varmt kända tack.

Lund den 18 mars 1912.

Ewert Wrangel.

I. POESIENS URSPRUNG OCH VÄSEN.

1. Den primitiva diktningen. Rytmen. Mimik, musik och poesi.

Poesi — det är djupet av Sant och höjden av Saligt,
Blomman av skapelsens vår, själen av språkets musik.
(Atterbom.)

Poesien är språkets konst. Språket är ett andligt meddelelsemedel, och genom språket sammanhänger poesien omedelbart med föreställningens och tankens värld. Men vad som gör språket till poesi är åskådlighetens kraft och känslans innerlighet. Det är av dessa element av reflexion, sensation, emotion, för att tala med psykologerna, som den skapande fantasien genom språket som medel uppbygger dikten.

Poesien står i viss mening i centrum bland konsterna. Å ena sidan ha vi de bildande konsterna, å den andra musiken, vartill kommer mimiken med dansen. För *de bildande konsterna* äro synsinnets intryck grundläggande; de bero på åskådligheten i egentlig mening. *Musiken* åter, för vilken de yttre hörselintrycken äro förmedlande, vilar i känslan; den är relativt abstrakt, utan bestämt föreställningsinnehåll och utan individualiserade bilder. *Mimiken* står i flera avseenden musiken mycket nära, men den är, liksom plastiken och måleriet, en åskådlighetens konst, fastän

bilderna här äro rörliga. Också poesien äger ett visst slags åskådlighet jämte ett starkt känsloelement; men dess rörliga bilder stå på ett inre, ett ideellt plan. Både poesi och mimik äro emellertid ursprungliga meddelelsemedel. Med musiken sammanhänga de båda genom rytmen.

Rytm finnes i all konst; men såsom innebärande ett regelbundet återkommande av vissa företeelser i tiden, en på visst sätt indelad succession, är rytmen utmärkande särskilt för musiken, mimiken och poesien. På mänsklighetens primitiva stadium ha också dessa konster framgått ur en känslobetonad rytm, och de ha framgått hand i hand.

Man har hos den primitiva människan iakttagit vissa tendenser, som givit upphov till konsten; man har pekat på efterhärmningsdriften, på lekdriften och även konstaterat en särskild konstdrift. Undersökningar i dessa frågor ha sitt stora värde. Vad som emellertid måste betraktas som det primära är det omedelbara, starka känsloutbrottet, som leder till de första, omedvetna konstyttringarna. En varmt, milt eller entusiastiskt känslobetonad sats av ljusare eller mörkare stämning, som direkt eller genom upprepning blir rytmisk, är redan poesi »in nuce». Så när vilden klagande upprepar med nyansering: »Min älskling skall jag aldrig mera återse», eller det lekande barnet nynnar: »Flyg, du söta lilla fjäril, flyg». Vid sådana och andra utgjutelser kunna stämbanden spännas till sång, och instrument kunna beledsaga sången. Åtbörder komma till, och stämningens rytm kan utträda i dans.

Rytmen, som omedelbart förefinnes i kroppsfunktionerna, hjärtverksamheten likaväl som andningen, och som är en grundform för all mänsklig, yttre som inre rörelse, höjer sig i dansen och sången till det konstnärliga området. Dansen,

vari mimiken stiliseras till ren rytm, ingick hos de gamla folken som ett grundläggande element i *kulten.* Gudstjänstformerna fingo också tidigt en viss dramatisk anstrykning; men till de religiösa ceremonierna hörde också sånger av lyrisk halt, hymner, och de episka elementen, som bilda innehållet i den mimiska framställningen, fingo ofta ett brett spelrum.

Det *erotiska,* som, ofta i obscena former, hos flere folk bildat ett moment i kulten, har på många håll, om än icke överallt, varit en av de förnämsta drivfjädrarna till konstbildningen. Våra förfäders ringdans vittnar därom. De individuella kärlekssångerna framträda i regeln på en något högre nivå än den primitiva.

Med kulten sammanhänger också *dödspoesien* — en guds (Dionysos') tragiska öde bildade t. ex. en höjdpunkt i grekernas kult. Hos många folk består dödsklagan icke blott av känsloutgjutelser — varmed, på ett något högre stadium, betraktande (gnomiska) element förena sig — utan också av en representation, en framställning av den dödes och hans släkts gärningar i form av berättelser samt mimiskt utförande.

Vid de mimiska framställningarna och danserna tonar sången gärna med; och det synes i allmänhet vara för människan omedelbart naturligt att låta språkljud åtfölja och markera en utpräglad kroppsrörelse, efter vars tidsutdräkt samt rytmiska förlopp (höjning och sänkning) sången avpassar sig. Så är förhållandet vid vandring, vid lek och vid arbete. Ja, vissa folk, såsom negrer och malajer, utföra nästan alla kroppsrörelser av någon varaktighet vid sång; rytmen är här huvudsaken; klangen och ljudens skönhet samt det melodiska ha en underordnad roll — de nämnda folken stå ej heller högt i rent musikaliskt avseende.

Vandring, lek och arbete äro varandra i uttrycken närbesläktade, och även sångerna vid dessa rörelser visa stora överensstämmelser sinsemellan. *Roddsånger* och *krigssånger* höra också hit; i dessa kunna *marschsångerna* övergå. Annars bli särskilt krigssångerna mera komplicerade och kunna, såsom spartanernas »embaterier», få växlande rytmer. Å andra sidan kunna dans- och lekvisor ofta användas vid marscher; och det är nog ingen tillfällighet, utan tyder på en urgammal plägsed, då folkvisan tonar vid rodd och vandring.

Dans och *lek* sammanhänga ju omedelbart, såsom vi se hos barnen och hos folket; dansen är ofta blott leken rytmiserad. I leken efterbildas, liksom i dansen, den energiska kroppsverksamheten, skörd, båtbyggnad, jakt, krig; och efterhärmningsdriften sträcker sig till återgivande av djurens läten och andra naturljud, såsom vi ännu i dag se hos lappar och eskimåer. — Jämte samfällda leksånger utbildas också enkelsånger för barn, barnvisor, liksom redan den moderliga omsorgen om det späda barnet framkallat *vaggvisor.*

Hos naturfolken liksom hos barnen övergå lek och *arbete* i varandra och kunna icke strängt åtskiljas. För arbetet spelar rytmen en oerhört viktig roll; endast genom rytmen kan arbetet bli uthålligt och kraftförbrukningen den minsta. Rytmen har här även en uppfostrande, disciplinär betydelse. I den primitiva poesien intaga också arbetssångerna kanske den viktigaste platsen. De stå ursprungligen i intim förbindelse med arbetets art och verktygets beskaffenhet. Redan genom verktygets beröring med stoffet uppkommer en tonrytm, som korresponderar med arbetsrytmen. Så kan takten också markeras av något hjälpmedel, med slag av händer eller fötter eller med ett därtill förfärdigat instru-

ment, trumma, tamtam, flöjt. Med stöd av dessa hjälpmedel, som ursprungligen icke ha någon egentligt musikalisk betydelse, men som (i vissa fall) utbildas till verkligt ackompanjerande, kan sången lösgöras från arbetet. Men hos naturfolken är takten alltjämt huvudsaken; och innehållet i sångerna, ofta improviserat eller blott bestående i upprepningar av några få ord, blir av underordnad vikt. Att vissa ord och meningar upprepas och återkomma, är i allmänhet utmärkande för folkpoesien, de bilda stundom stående verser eller hela strofer, som kunna överföras från dikt till dikt. I de primitiva arbetssångerna rör innehållet ofta på något sätt arbetsuppgiften. Efter de olika arbetssätten utbildas enkelsånger (vid den ensammes arbete), växelsånger (vid fleras omväxlande eller gemensamma arbete) samt körsånger. När en försångare — ursprungligen arbetsförmannen — framträder, upprepas hans ord av de övriga, vilka bilda kör; stundom inskränkes denna upprepning till vissa regelbundet återkommande uttryck eller verser, »omkvädet». Körsången spelar redan tidigt i »urpoesien» den största roll; den sociala faktorn är också en bland de viktigaste för poesiens utveckling.

Ett steg längre fram löser sig sången både från arbetet och från det åtföljande takthjälpmedlet. Så diktas nya sånger till bekanta eller uppfunna melodier. Innehållet i dessa »folkvisor» blir nu allt rikare; och däri komma till uttryck en mångfald skiftande stämningar och livsförhållanden. Så utbildas också det berättande draget alltmera. I lek- och dansvisor (»ballader») bibehålles det dramatiska elementet, det mimiska utförandet av handlingarna [1]).

Hos många naturfolk hålla sig de olika poetiska riktningarna, den lyriska och gnomiska, den episka och den dramatiska, alltjämt förenade utan någon starkare särskillnad. Huru de

hos högre stående folk differentieras, skola vi se i det följande.

Även hos de civiliserade folken leva många av dessa primitiva sånger kvar, även arbetssånger, om de än, genom förändrade arbetsmetoder och utvecklingen av det maskinella, numera äro på många håll undanträngda. Vid vandring, särskilt militära marscher, vid rodd, vid åtskilliga skeppsförrättningar, vid lastning och lossning och vid andra slag av grovarbete, t. ex. sådant som utföres med hejare, hör man ännu då och då mer eller mindre enformiga, mer eller mindre ursprungsfriska sånger tona. Men vid skörd, tröskning, malning, linberedning, spinning, vävning klingar visan alltmera sällan. Och i fabrikerna ljuda maskinernas dova, entoniga, nivellerande surr — icke glada människorösters rytmiska sånger.

Emellertid kan i de civiliserade folkens diktning naiveteten och det rörande behaget av den primitiva poesien leva kvar; och sådana produkter (från äldre perioder) har man ofta räknat till »folkpoesien», fastän de haft sitt upphov hos de bildade. Sådana äro de homeriska hjältedikterna, likasåväl som Eddasångerna eller medeltidens kämpavisor. I den fortgående poetiska traditionen bliva emellertid de folkliga elementen av en viss betydelse, även om gränserna mellan »folkdikt» och »konstdikt» äro flytande. —

I den primitiva konsten framträda poesi, mimik och musik tillsammans. I den senare utvecklingen vandra de skilda vägar, men sambandet dem emellan blir på vissa punkter alltjämt märkbart.

Mimiken är företrädesvis den primitiva människans konst och uppträder betydelsefullast hos naturfolken. Dess material, människokroppens former och rörelser, är direkt överflyttat

från verklighetens värld och sammanhänger omedelbart med denna. Därav den materiella bundenheten i denna konst, som har svårare än de andra att höja sig till frihet och självständighet. Merendels sluter sig mimiken till poesien och är beroende av ett litterärt innehåll (pantomim etc.) Mest självständigt uppträder det mimiska i dansen, där rytmen också är renast utbildad. Dansen förhåller sig i viss mån till den övriga mimiken som verspoesien till prosan. Såsom abstrakt och utan egentlig individualisering står dansen, såsom nyss antytts, musiken nära; den blir en rent rytmisk uttryckskonst och, för att till rytmen också skall träda klangen, åtföljes den gärna av musiken.

För poesien har det mimiska alltjämt stor betydelse. I själva språket ingår ett mimiskt element: uttrycksfullheten i uttalandet av bokstaven, ordet och satsen, den s. k. *språkmimiken* (det mimiska talet, deklamationen). Och vid diktverks yttre framförande spelar även *åtbördsmimiken* en stor roll: i ballad, romans och annan folklyrik framträder den med sång och dans; vid meddelandet av berättande dikter livar den rhapsodernas framställning; och i dramat blir den, utförd eller endast i fantasien föreställd, ett viktigt konstnärligt element och för det egentliga teaterdramat av liknande värde som exekverandet för musiken.

Musiken är på sitt sätt den rent inre, andliga konsten. Åskådligheten är här fullkomligt reducerad. Tankelivet är också tillbakaträngt. Musiken är känslans konst; rytm och ton äro framför allt medel att framkalla känslostämningen — känslan själv är också »själslivets tonrytm». Emellertid är ju språket en viktig utgångspunkt för musiken; i recitativet övergår det förra i och sammansmälter med den senare, och även i den vanliga vokalmusiken blir den poe-

tiska tanken ledande, om än där den bifogade texten i uttrycket kan vara vida svagare än musiken. Även den rena tonkonsten, instrumentalmusiken, beror stundom, ehuru mindre egentligt, på ett litterärt innehåll.

Å andra sidan är det musikaliska ett integrerande moment i dikten. Icke blott satsen, språkmeningen, liksom redan ordet och till och med bokstaven, äger ett mer eller mindre utpräglat rytmiskt drag; själva den poetiska stämningen har omedelbart såsom känslobetoning ett rytmiskt förlopp. Poesien är ju, såsom Atterbom sjunger, »själen av språkets musik». Det toniska elementet kommer i dikten omedelbart fram genom språkets ljudskönhet och samklangen, rimmet. Och varje sats, med rytm och klang, har något liknande en melodi — språkmelodien.

Det musikaliska gör sig gällande både i prosa och vers, allt efter stil och individualitet. I versdikten äro emellertid både rytm och klang starkast framträdande. I fullödiga dikter av t. ex. en Bellman, en Stagnelius, en Fröding förnimma vi omedelbart innehåll och stämning omsatta i ton och takt. Och hur mästerligt har icke t. ex. Tegnér givit melodiskt uttryck åt Ingeborgs suckande vemod liksom åt böljornas dystra svall:

Nu är det höst,
stormande häver sig havets bröst.

I lyriken komma poesiens musikaliska element fullast till sin rätt. Här har skalden att återge stämningens innersta skiftningar. Han kan då närma sig musiken genom att söka gripa själsrytmikens omedelbarhet. För honom blir det också i naturbetraktelsen, såsom Ola Hansson säger (i Kåserier i mystik), som om allt det synbara försvunne, bleve till »något dunkelt,

oskönjbart, på en omätlig distans eller i täta slöjor, medan allt vad han förnimmer av detta landskap, som han dock ständigt känner stå omkring sig, är dess själ, under formen av en svag sjungande ton». Föreställningsinnehållet blir allt mera förtunnat, de begreppsutmärkande orden kännas som bojor: »Nu fallen undan, I alltför tunga ord ... Medan jag går i kvällen — jag vill knappt gå från er, I stjärnor — följer mig ett leende, följer mig något ... ljust ... rött — nu tystnen, tystnen, I alltför tunga ord!» (Vilhelm Ekelund, In candidum). Denna strävan får icke drivas för långt; poesien kan icke tävla med musikens uttrycksmedel, hon blir då alltför abstrakt och meningen förlorar sig lätt i obestämt dunkel, på samma gång som dikten blir formlös.

En avväg, på sätt och vis motsatt den nu antydda, beträdes, om klangelementet ytterligt kultiveras, likasom redan i musiken betonandet av de yttre effekterna för till ensidighet. Här är det åter den innerliga stämningen som saknas, under det att även föreställningsinnehållet blir betydelselöst eller utvattnat. Det blir kling-klang-poesi och rimsmideri. Man kan som exempel anföra Runebergs parodi på C. F. Dahlgrens Mollbergska vårsånger:

Klang-klingeli-kling!
Hela laget omkring!
Hin i krogar och hål,
recensenter och skräl.
I den grönskande vår
hjärtat jublande slår.
Hej hoppsan och hejsan, gutår, etc.

Liksom poesien ofta ger uppslag och innehåll åt musiken, så äro den senares former alltjämt av väsentlig betydelse för utvecklingen av den förra, särskilt lyriken. Vi komma

att i det följande närmare ingå på detta, likasom på betydelsen av det musikaliska såväl i den diktande verksamheten som i den utförda dikten.

I recitativet och i sången skola musik och poesi alltjämt sammansmälta och samverka. Och för »folket» d. v. s. de breda, mera obildade lagren utgör musiken fortfarande ett huvudvillkor för tillägnandet av poesien. Konstdiktningen, om den är helt och hållet befriad från musiken, och särskilt om den saknar taktfast musikalisk rytm, torde i större utsträckning blott vara förståelig för de mera bildade: för folkets stora massa är poesien alltjämt lättast tillgänglig i sången.

2. Poesien som föreställningsbildernas konst. Åskådligheten i poesi och i måleri. Besjälningen. Olika slag av naturskildring.

Poesien är icke, såsom de övriga konsterna, bunden vid ett yttre material eller instrument. Språket, poesiens verktyg, är människans mest andliga meddelelsemedel. Och dess material är av än mera andlig art: *föreställningar* och *fantasibilder* [1]).

Det är detta som ger poesien dess egendomliga ställning och betingar dess särskilda stilförhållanden. Genom diktens språk och de därav väckta känslotonerna framkallas bilder, medelst vilka vi försättas in i vad diktaren i sin känsla upplevat och i sin fantasi skådat. För all konst, för allt skapande, liksom för allt efterskapande eller njutande, fordras fantasi, en kraft, som gör bilden bestämd, åskådlig, rik och levande, en förmåga av syntetiskt (och sympatiskt) fattande genom en snabb och omedelbar »åskådning» (i överflyttad, inre bemärkelse) eller »intuition». Men fantasilivet

är i de olika konsterna på olika sätt framträdande. Ingenstädes har det större betydelse än i poesien. Denna konst särskilt arbetar — såsom Fr. Th. Vischer uttrycker det — med fantasi i fantasi: genom denna fantasiprägel skiljes också vitterheten eller skönlitteraturen från icke-poetisk eller icke-estetisk litteratur, vare sig denna är vers eller prosa; det är också den som genom de svenska orden dikta, dikt, diktning utmärkes, likasom också i ordet poesi, av det grekiska *ποίησις* (gestaltning), den skapande kraften är medförstådd.

Dikten sätter fantasien i rörelse. Allt eftersom stämningen växer och själsrytmen utbreder sig, tillkomma nya föreställningar, »associationer». Bilden tillväxer i kraft och rikedom, blir varm och får livets fullhet. Men de associativa elementen få icke fördunkla eller skymma kärnan, den ledande tanketråden. Klar och åskådlig skall bilden framträda. Dock icke reflexionsmässigt bestämd. Den estetiska förståelsen är icke detsamma som ett begreppsenligt fattande — ett sådant inträder i undersökningen av det njutna och i den vetenskapliga analysen. Den intuitiva akt, som fattar det sköna, är i första hand omedveten. Fattas innehållet endast efter tankeansträngning, försvinner stämningen lätt; och då en högre bildning fordras för detta fattande, försvåras det estetiska tillägnandet; men det behöver visserligen icke förhindras utan kan bli en verklighet, och då griper innehållet så mycket djupare, om skalden tillika nedlagt i dikten sin äkta stämning. På detta sätt njuta vi månget poem av Goethe eller av Viktor Rydberg. Goethes Faust första delen har omedelbarhetens prägel, men i andra delen, där stora krav ställas på tankeskärpa och kunskapsmått, står mottagaren i det hela kall, trots storslagenheten i ämnet och många skönheter i detaljen.

Det är denna fordran på det omedelbart intuitiva, känslomässigt åskådliga fattandet, som Kant betecknade därmed, att »det sköna behagar utan begrepp». Det är också häri som åtskillnaden ligger mellan diktens och kunskapens värld, den estetiska och den teoretiska sanningens område.

Föreställningslivet motsvarar ju i hela sitt förlopp det reala livets sammanhang; men det är icke alltid bundet därvid. Det är de väsentliga, starkt livsfyllda dragen, som diktaren framhäver, — »blomman av skapelsens vår», för att tala med Atterbom. Dessa drag skola vara om möjligt konkreta och individuella. Men också allmänna abstrakta ting kunna i dikten få värde. Slutligen stå däri, bredvid dragen ur verkligheten, självständigt uppfunna bilder. Här gäller det blott att genom uttryckets kraft och värme ge bilderna liv och åskådlighet.

Den poetiska åskådligheten är icke detsamma som en påtaglighet av de yttre sinnesintryckens art, utan därmed menas uttrycksfullhet, livfullhet. Diktens bilder, som framträda för »det inre ögat», äro icke optiska i den grad, som synsensationerna äro det. Det omedelbara sinnesintryckets friskhet nås icke av fantasien eller dess uttrycksmedel språket: föreställningarna äro alltid gent emot detta intryck bleka, kunna aldrig ge alla dess drag, och språket, som beror på abstraktioner och arbetar med allmänna begrepp, ger icke verkligheten själv, utan är »en abbreviatur av verkligheten» [1]).

Det är därför icke den yttre »sanningen» diktaren i alla detaljer kan utföra; och fåfängt är det om han i det noggranna återgivandet av bildens alla drag vill tävla med verkligheten eller ens med den bildande konsten. Det skulle då bli ett fotografimässigt förfarande såsom vetenskapen fordrar. Men helhetsåskådningen, det konstnärliga fattandet är då av-

klippt. Det är icke på dragens mångfald och exakthet det kommer an, utan på det enhetliga, genom känslotonerna framkallade livfulla och därmed också poetiska intrycket.

För att illustrera det sagda skall jag som exempel taga en dikt, som varken uppbäres av musikaliska effekter eller av bildspråkets prakt, och vars innehåll icke imponerar genom sin storslagenhet, men som dock med sin enkla, genomskinligt klara form ger poetisk stämning. Ur A. T. Gellerstedts lilla cykel I skogen hämtar jag följande dikt:

En fink på lätta vingar
igenom hagen svingar,
igenom solens sken
fram till en spenslig gren,

och lilla grenen niger
så sirligt fint och tiger,
men finken drillar glatt
sitt genomfriska skratt;

och finken bort sig svingar
på sina lätta vingar,
men grenen nickar blott. —
Det känns nog ej för gott

att dröja kvar och niga
och nicka blott och tiga,
när lilla vännen har
båd' röst och vingepar.

Hur levande är icke bilden i de elva första raderna! Man tycker sig tydligt se den lille bofinken och höra honom kvittra på den sviktande kvisten. Och likväl finnas här inga detaljerat beskrivande drag, ej heller något försök till en närmare individualisering. I stället äro finken och grenen uppfattade på mänskligt sätt. Redan biordet »spenslig» (i st. f. böjlig el. dyl.) förbereder i första strofen detta förmänsk-

ligande. Det blir ett slags personifiering, men blott en antydd och liksom beslöjad, med fasthållande av de naturfriska dragen, ej en direkt och brutal såsom i allegorien eller fabeln. Genom detta förmänskligande väckes en känslostämning, som förhjälper oss till en medvaro, ett omedelbart deltagande och uppgående i förloppet. I andra strofen växer intrycket av det levande personliga genom »niger», »sirligt fin», »tiger» och »skratt» och i den tredje genom »nickar». Och så kommer i de fem sista raderna en betraktelse, som utvidgar synkretsen från den lille finken på den nigande grenen till en helt allmänmänsklig situation, som griper oss genom sitt blida vemod under den lätta graciösa formen, utan att vara för didaktisk eller direkt moraliserande.

Så ger poesien bilder genom sitt rörliga medel, språket, så som den bildande konsten icke kan det och icke heller naturen själv, annat än sedd genom ett estetiskt temperament. Den ger liv och åskådlighet och ger till och med intryck av bredvid varandra varande ting, ej blott av efter varandra varande, när föreställningarna nämligen genom språkets kraft och den underliggande stämningen kunna sammanfattas till enhetliga uttrycksfulla bilder. —

Att dikten företrädesvis skulle »måla», att den vore »ett talande måleri», var en uppfattning som från 1700-talets början från England och Schweiz allt mer utbredde sig, och den beskrivande poesien tog därigenom stark fart. Emot denna uppfattning och emot denna poesi uppträdde då Lessing med sin banbrytande skrift »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie» (1766). Här ville han göra gällande att poesien icke fick »måla» annat än genom och under handlingsframställning, att simultaneiteten (bredvidvartannatvarat) i bilden måste upplösas i succession (efter-

vartannatvara). Lessings strid var på sin tid berättigad, och i hans yrkande att genom rörelse ge de vilande tingen liv låg mycken sanning. Lessing framhäver särskilt den homeriska diktens skildringar som efterföljansvärda exempel på huru skalden ger bilder genom att omsätta föremålen i handling: vi se Agamemnons praktfulla kläder i det att diktaren skildrar påklädningens handling, eller Achilles' konstrika sköld i det att dess förfärdigande berättas etc. Vi kunna tillägga, att detta homeriska drag upptagits av åtskilliga nyare »klassiker» också hos oss, t. ex. Tegnér i tredje sången av Fritiofs saga; här skildras Fritiofs ärvda klenoder, svärdet, ringen och skeppet, företrädesvis genom framställningen av deras tillkomst och öden — beskrivningen blir händelse eller handling.

Emellertid kan man mot Lessing invända, att icke heller genom att omsätta beskrivning i handling åstadkommes en utförd tavla i ett enda slag, sådan som ett egentligt »åskådningskonstverk» ger, ehuru det visserligen därigenom lättare förlänas bilderna livfullhet. Lessing blev också för ensidig och gick för långt, då han ville från poesien bannlysa all koexistensskildring. Även 1700-talets naturbeskrivande diktning kan, bredvid många tröttande detaljskildringar och mycken konventionalitet i uttrycken, uppvisa flera prov på kraftig poetisk verkan och betydande stämningsvärde; sådant se vi hos oss i Creutz', någon gång även i Gyllenborgs samt framför allt i Oxenstiernas naturskildringar på vers. Man läse t. ex. stycket om dagens frambrott i första sången av Creutz' Atis och Camilla eller hans Sommarkväde. Även här äro bilderna satta i en viss rörelse, men — och detta gäller särskilt Sommarkvädet — rörelsen splittras på många skilda punkter och bilden blir icke enhetlig. Starkare verka då vissa be-

skrivningar hos den hundra år förut diktande Stiernhielm, t. ex. det av Fru Lusta utmålade gästabudet i Herkules (vv. 200—248) och vissa partier i Bröllopsbesvärsihugkommelse: det saftiga språket ger en slående åskådlighet och humorn håller upp stämningen också i uppräkningarna.

En 1700-tals-författare fanns det hos oss, som framför andra blev mästaren i naturskildring, i »målning» — Bellman. Med rätta sättes han som vår förnämste skildrare av mellansvensk natur, av Stockholmstraktens poetiska fysionomi. Men analyserar man närmare hans sätt att skildra, finner man, att han i regel, oavsett de lokala namnen, har ganska få individualiserande drag. Dessutom ingå i hans visor då och då rätt långa uppräkningar, och den logiska ordningen bland alla de framdragna föremålen saknas ej sällan. I ett beskrivande poem à la Oxenstierna skulle hans framställning bli omöjlig. Men nu? Nu är allt liv och rörelse. Genom det uttrycksfulla diktspråket, genom den musikaliska rytmen, genom humorn, genom helhetsstämningen. Huru levande te sig icke Fiskartorpet och dess omgivningar (i Fredmans Epistel 71: Ulla min lilla, säg får jag dig bjuda) genom den rörelse, i vilken alla drag äro satta! Just denna sammansmältning av bildernas rörelse med rytmens och versens är den Bellmanska diktens stora hemlighet och stora tjusning. Hör t. ex. om Ulla Winblads frukost i det gröna (Ep. 82: Vila vid denna källa)! Nyktert förståndsmässigt sönderplockad ger denna dikt en mängd förvirrande, kanske motsägande drag. Och dock *se* vi, i den lyriskt-musikaliska innerlighetens stämning, hela situationen och landskapet som på en tavla av Lancret eller Pater, och icke blott detta, vi se gestalterna *röra sig,* och vi *höra* dem i deras glada stoj. Vi ryckas med, vi äro närvarande och glädjas och njuta av den

landtliga välfägnaden, då nymfen »kliver och så beställsam i sin iver än ägg och än oliver uppå en rosig tallrik bär».

Intressant är också att iakttaga huru äkta konstnärligt Bellman går till väga, när han skall skildra en målning. I Ep. 39 (Storm och böljor tystna re'n) förberedes man värdigt, genom bilden av naturens uppvaknande en vacker sommarmorgon, på beskådandet av Movitz' stolta konterfej av madam Bergström, krögarmor på Liljan i Torshälla: »All naturen börjar vakna till ny glans och prål, nya göromål» etc. Det ena draget i landskapet framträder efter det andra, under det att solen stiger på himlavalvet; människans verksamhet begynner också, och »att ingen skönhet sakna» framträder Movitz med sin färgkopp, och snart står porträttet av Liljans madam fixt och färdigt. Man ser den välmenande konterfejarens bemödanden att göra den otympliga krogvärdinnan herrskapslik, och grann efter sista modet skulle hon bli. Omotståndligt komisk blir effekten:

Nå Bergströmskan! .. Vad jag ser! ..
Med bindmössa .. kors jag ber! ..
Bröstbukett i barmen
Och en mops på armen,
  girandoller,
  parasoller!
Ve den Movitz, tocken fjoller!
Nå, så dumt! .. Jag dör av skratt:
Se den son med schäferhatt,
präktig som en annan,
med en musch i pannan.
  Såg jag maken!
  Isterhakan
hänger på den gamla draken.
    Bröstet så spänt
    skjuter hon fram:

och excellent
Liljans madam
har du skildrat, bror, på väven. — — —

Från den svenska diktningen i senare tider skulle en mängd exempel kunna framdragas på huru poesien ger åskådlighet och sanning i existensskildringen, ehuru på ett helt annat sätt än den bildande konsten och helt annorlunda också än den vetenskaplipa beskrivningen. Jag behöver blott erinra om Fröding som ypperligt skildrar även genom de musikaliska verkningarna. Också hos Bååth kunna ljudens klangförhållanden bidraga till åskådligheten, t. ex. i Sydskånsk sommarkväll: »Östersjöbrus i aftonens ro sakta till sömns all nejden lullar, Rasslande vagn i fjärran rullar» o. s. v. Men annars är Bååth den borne målaren med starkt färgsinne och kärv kontur. Och Ola Hansson, som dock framträdde under en tid, då den beskrivande poesien åter kom till heders, och då man trodde sig genom ett detaljerat återgivande av verkligheten kunna ge intryck av exakthet och påtaglighet, visar i en rad dikter av den finaste naturobservation, huru tavlan får liv och helhet genom en intuitiv rörelse, som icke saknar en diskret känslobetoning, och som stundom höjer sig till en vördnadsfull andakt inför naturens outgrundliga djup. En sådan stämning som t. ex. i hans Blomsterliv kan intet åskådningskonstverk av måleri eller plastik åstadkomma.

I prosan kan ju en beskrivning göras vida mera exakt än i versen. Den naturalistiska romanen försökte också att på ett »exakt vetenskapligt» sätt ge ett utsnitt ur verkligheten genom anförande av alla detaljdrag bredvid varandra. Men var naturalisten en verklig konstnär, kunde han icke bibehålla en fotografs eller en anatoms oberördhet eller

okänslighet: de väsentliga, särskilt livsuppfyllda momenten trängde fram och gåvo bilden koncentration och helhet, och känslobetoningen kunde heller icke alldeles utestängas. Det blir liv och rörelse, ett förmänskligande också av det livösa. Vi se det hos Zola, vi se det också hos Strindberg. Huru frisk och omedelbar och även helgjuten är icke skildringen av Stockholm från Mosebacke i början av Röda rummet — med solstrålarna och vinden som levande väsen — eller beskrivningen av julidagens skörd i Hemsöborna! I Strindbergs verklighetsbilder, huru mycket de än företrädesvis ge den yttre påtagligheten, anar man även själslivet därbakom. Själslivet framträder i dikten särskilt genom samtal, dialog. Hos Ernst Ahlgren (Victoria Benedictsson) finner man också ypperliga prov på målning av ej blott den yttre utan ock den inre situationen, t. ex. i Fru Mariannes tolvte kapitel, där brytningen skildras mellan hjältinnan och Pål, mannens vän. Och här vid personlighetsteckningen, framställningen av själslivet och karaktären, blir åtskillnaden i uttrycksförmåga mellan poesien och de bildande konsterna än mera i ögonen fallande.

En icke ringare konst än åskådliggörandet i poesien av enskilda människors framträdande är skildringen av en folkmassa i förhandling eller rörelse. Så har t. ex. Ossian-Nilsson i Barbarskogen lyckats åstadkomma en levande bild med ypperlig helhetsverkan av en stor diskuterande folkförsamling och av en bal i Folkets hus. Icke heller här skulle penselns konstnär kunna tävla med pennans.

Vår nyaste prosakonst — liksom delvis den äldre t. ex. C. J. L. Almqvists — utmärker sig för ett förandligande i framställningen, liksom ett fördjupande av motiven. Så hos Heidenstam, Per Hallström och Selma Lagerlöf. Fantasien

får åter friare spelrum utan att verklighetens mark övergives. Hur personlighetsmeddelad, men också fullt åskådlig är icke den naturbild, som Selma Lagerlöf ger t. ex. i Jerusalem I (kap. »Den vilda jakten») vid skildringen av Ingemars och Gertruds vandring till lekstugan på våraftonen! Denna författarinna har också visat prov på förmågan att personifiera på sagans sätt och på samma gång levande skildra »vilande» ting, såsom Lessing en gång fordrade av skalden; så på flera ställen i Nils Holgerssons resa, där orterna beskrivas genom en saga eller en nutidsberättelse, t. ex. då korpen, som vill locka Nils att bli student, beskriver Uppsala för honom [1]. —

En blott redogörelse för fakta är icke poesi. Skildringen måste, såsom Heidenstam betonar i Renässans, begagna sig av andra medel än blotta uppräknandet och beskrivandet av de synliga företeelserna. Även där författaren åsyftar en direkt existensskildring, en ordmålning, måste, för att det skall bli dikt, rörelse och stämning komma till. För skalden är ingen verklighet död eller livlös. Linjer, färger och former innebära omedelbart livsyttringar — de bli symboler (i ordets vidsträcktare mening). För skalden leva icke endast djuret och växten, utan stenen och marken och redskapen. Och de leva ej blott ett lägre, fysiologiskt liv. Allting blir i dikten *besjälat*. Skalden, gripen av känslan (sympatien, kärleken), känner sig »himlaburen» och ser »de under i naturen, som aldrig visheten förnam», sjunger Kellgren i Den nya skapelsen eller inbillningens värld:

Och vrede var i havets vågor,
och ömhet uti källans sus,
och majestät i solens lågor,
och blygsamhet i månens ljus.

O levande förstånd av tingen!
O, snillets, känslans hemlighet!
Vem fattade dig, skönhet? — Ingen,
Förutan den som älska vet.

Och Stagnelius vittnar att skaldekonsten »fyller med jublande ande den stela naturen», då »i själva den mossiga klippan vi ana en själ». Detta är det omedelbara estetiska förmänskligandet, den direkta livsöverföringen. Huru än språket förbleknar och substantiven tendera till »den-könet», ser skalden dock föremålen från personlighetens synpunkt. Skogens pelare bjuda vandraren sin frid, furan sträcker sina armar skyddande över Linnéan, källan ler åt solglimtens dans, mörk i hågen står den tysta skogssjön, fågeln gungar sorglöst på grenen, stubben gör sig ung på nytt med buketter av små mjuka örter, stenen pryder sig med mossa och lingonris, berget ger ett vänligt eko o. s. v. (ur Gellerstedts visor). Här blir skaldens förfarande analogt med den primitiva antropomorfismens och den mytbildande folkfantasiens. Här kunna också naturmyterna komma till användning, om de intimt sammansmälta med stämningen och icke få karaktären av något utifrån påklätt, litterärt lånat eller blott allegoriskt bildat, varmed 1700-talets naturskildrare förgäves försökte ge sina beskrivningar liv.

Vi skola nedan se huru poesien, för att åstadkomma livsöverföring, använder särskilda medel, metaforer och symboler av olika slag. Här vill jag endast påpeka, att livsöverföringen icke blott är allmän (och direkt) utan ock kan utmärka ett den diktandes särskilda förhållande, avspeglingen i naturen av hans egen personliga stämning. Denna livsöverföring blir därför icke mindre intim och djup, tvärtom. Den kan spåras redan hos Rousseau (någongång i La nouvelle

Héloïse samt i Confessions). Den utbildas vidare, liksom symboldikten över huvud, av Goethe och av romantikerna, och den utgör i allmänhet en integrerande del i den nyare litteraturens subjektivism. Det är särskilt för denna företeelse som dessa ord av Amiel — en Rousseaus landsman — gälla, att »landskapet är ett själstillstånd». —

Vad konsten och särskilt diktkonsten har att framställa är livet i dess verkliga eller blott föreställda former och sammanhang.

Livet alltså är konstens problem, är grund för det sköna.
Vad som icke har liv är ej skönt, för icke till bildning,

säger Tegnér i en av sina sista djuptänkta dikter, Sångmön och drömmen, vilken han en gång kallade sin »poetik». Poesien har i all synnerhet det mänskliga livet till sitt föremål, personligheten och dess betydelsefulla drag, dess yttre och inre utveckling och förhållanden, dess tankar, stämningar, strävanden och handlingar, eller som Atterbom uttrycker det »allt vad av människolivet är det innerligast och renast mänskliga».

3. Den diktande konstens omfattning och mångsidighet i jämförelse med andra konster. Olika slag av känslotoner i poesien. Poesiens uppgift.

Poesien upptager, såsom vi nu sett, på sitt egendomliga sätt sinnevärlden i vidsträckt mån, men icke med samma utpräglade nyansering eller samma omedelbara påtaglighet som de bildande konsterna. Men poesiens företräde i uttrycksförmåga framför även de högst stående åskådningskonsterna, måleri och plastik, ligger dock i öppen dag: hon

behärskar föreställningsförbindelsernas hela omätliga rike och i allmänhet hela det andliga området och hon gör det med det mest böjliga medel, språket, som tillika framträder med musikaliska skönhetsvärden i rytm och klang. Ja, poesien kan genom detta sitt på tankelivets plan liggande medel, som än starkt belyser, än blott antyder, till och med upptaga och behandla sådana förhållanden, ej blott inre utan även yttre, som undandraga sig de bildande konsternas framställning; det låga eller vidriga t. ex. kan diktaren i långt vidsträcktare grad använda än målaren. Genom det fula och disharmoniska kan poesien ge en mera mångsidig karaktäristik än de övriga konsterna; och de estetiska modifikationerna (stämningstyperna), det behagliga liksom det sublima, det komiska och humoristiska liksom det rörande och tragiska, få först i poesien full och rik utbildning.

Poesien kan upptaga det mest olikartade innehåll och hämta från alla områden de mest omväxlande motiv. Hon blir därföre den mest omfattande konsten och tillika den mest uttrycksfulla. Varken tonkonsten eller de bildande konsterna kunna återgiva själslivets finast nyanserade, mest individuella drag eller de inre förbindelsernas invecklade trådar så som poesien. Och föreställningslivet, som hon behärskar, går med sin oändliga rikedom av kombinationer långt över verklighetens och den yttre erfarenhetens gränser, såsom det stora område man kallar fantasidiktning — vare sig det är »folkdiktning» eller »konstdiktning» — ådagalägger. Poesien framställer såväl individer som typer, såväl konkreta drag som abstrakta förhållanden. Såsom den själsliga rörelsens konst omspänner hon tanke- och känsloliv som ingen annan, och ingen annan intränger som hon i handlingens och motivens värld.

Men, det må tilläggas, just därigenom att poesien är föreställningens och språkets konst äro förbindelserna med det icke-estetiska området talrikare och starkare än i någon annan fri och självständig konst. Den okonstnärliga prosavärlden ligger mycket nära, associationer av alla slag, liksom språkuttryck, föra lätt ditöver. Här kommer allt an på den skapande fantasiens träffsäkerhet.

Den poetiska fantasien, som är världsspeglande i vida högre grad och på ett vida mera intensivt sätt än vare sig den plastiskt-måleriska, den musikaliska eller den blott mimiska, arbetar »för alla sinnena ideellt satta», såsom Fr. Th. Vischer uttrycker sig; den är objektiv, åskådningsmässig, som den plastiskt-måleriska, och subjektiv, sensitiv, som den musikaliska, — poesien är den subjekt-objektiva fantasiens konst. Och Atterbom menade att hon står över både de bildande och de ljudande konsterna, därför att hon är »på samma gång bildande med sina ljud och ljudande med sina bilder». —

Ehuru poesiens verkan icke i samma grad beror på känslan som musikens, har känslobetoningen dock även i den förra konsten en mycket ingripande betydelse; i mångsidighet och växling är den till och med här rikare än i musiken, om än icke alltid i innerlighet och djup.

Först och främst ha vi i poesien att räkna med den reala lustkänsla, som man i allmänhet kallar *konstnjutningen* och som här uppstår, när diktverket suggererar d. v. s. förmår hos oss väcka de bilder och stämningar, som författaren åsyftat, då vi i vår fantasi förmå rekonstruera vad han i sin upplevat, då vi efterförnimma vad han förnummit och så njuta av verkets »livfullhet och kraftrikedom». Man har med rätta betecknat konstnjutningen såsom ett efter- och

medskapande. Den njutande deltar då i det estetiska välbehag, som skapandet skänker, »en ren positiv glädje åt tillvaron».

Men vidare är, redan för att detta poetiska intryck eller vad man kallar *den poetiska illusionen* skall uppstå, känslobetoningen nödvändig såsom *förmedlande:* diktens språk och den därav väckta känslotonen framkallar de konkreta åskådningsbilderna, som levande framstå för vår fantasi — en process, som just innebär själva livsöverföringen, det omedelbara livsmeddelandet, »besjälningen», utan vilken, såsom vi sett, ingen konstverkan uppstår. Språket, som är förbleknat och abstrakt, får härigenom sken av att direkt väcka åskådningar; men detta kan endast ske genom känslans förmedling.

Dessa känslotoner äro av två slag. Först märka vi de känsloelement, som i dikten avspeglas (jämte tanke- och viljeelementen). I dikten införas vi ju i en annan känslovärld än vår egen: diktarens eller de i dikten framställda personernas. Vi försätta oss, med vår fantasi, in i deras situation, deras handlingar och öden och leva då även deras känsloliv. Detta är *objekts-* eller *substitutionskänslorna* eller, som Eduard von Hartmann måhända något oegentligt kallar dem, skenkänslorna. Vi läsa eller se t. ex. Hamlet och leva oss in i hjältens stämningar: vi känna den djupa smärtan över fadrens mord och skammen över den egna ställningen; vi slitas mellan å ena sidan hatet till styvfadern och vämjelsen vid hans redskap, bland dem Polonius, och å andra sidan kärleken till dennes dotter Ofelia; och i förhållandet till modren blir känslolivet än mera splittrat och upprivet. Men härjämte leva vi även vårt eget känsloliv, som nu genom dessa objektsförnimmelser nyanseras, men som även har

sina egna stämningar: vi känna ett sympatiskt deltagande för Hamlet, hoppas och frukta för honom och sörja till sist det tragiska ödet: »Där brast ett ädelt hjärta». Dessa äro våra egna *reaktionskänslor*. De kunna i olika diktverk växla och tendera än åt den ljusa än åt den mörka sidan: på detta sätt ge de färg åt poesiens olika riktningar eller modifikationer (varom nedan i kap. V).

Dessa båda slag av känslotoner — som icke alltid kunna hållas i sär, särskilt icke i lyriken, där de vanligen omedelbart sammansmälta i det allmänna intresset — äro de egentligt estetiska känslorna, som icke ha någon direkt real betydelse och icke ha till uppgift att inverka omedelbart på vår vilja och vandel i verklighetens värld. Både objektskänslorna och de reaktiva känslorna bilda emellertid väsentliga element och uppgå i den poetiska konstnjutningen, de fördjupa denna och öka dess värde genom sin rikedom och mångfald och kunna därigenom indirekt få betydelse för livet. Så uppstår *den estetiska sympatien,* vari även formens kvaliteter få sin särskilda andel, och som vid olika diktverk och även hos olika individer framträder på olika sätt och i olika styrka.

Äger dikten verkligt estetiskt värde, så måste de lustbetonade känslorna överväga; men dessa komma icke blott av innehållet — detta kan tvärtom i sig vara fyllt av sorg och smärta — utan fastmer av den inre och yttre gestaltningen. För fattandet av detta värde fordras i många fall övning och skolning: för ett oskolat naivt sinne kan mycket förefalla osympatiskt, som i grunden har ett högt estetiskt värde. Men det kan också givas diktverk, där de av innehållet födda känslorna av olust och äckel icke kunna av några andra faktorer uppvägas. — Till en viss grad är väl förmågan att estetiskt njuta alltid beroende av det individuella,

liksom även av livsåskådning och social ståndpunkt (»tycke och smak kan ingen förta»). Men vid diktverks behandling måste analytikern eller kritikern kunna anlägga sitt bedömande efter ett normalt mått av estetisk skolning [1]).

* *
*

Genom sitt nu antydda djup och omfattning, genom sin rikedom och mångfald av känslotoner blir poesien, trots språkens åtskillnad och begränsning, den mest allmängiltiga och socialt mest betydelsefulla, den i mänsklighetens liv mest ingripande konsten, »människans egentliga modersmål».

Diktarens uppgift är också ur social synpunkt hög och ärofull. Han arbetar, liksom konstnären i allmänhet, icke direkt för religion, sedlighet eller upplysning. Konsten är ju en självständig sida av människans andliga väsende, en verksamhet, som närmast har sitt ändamål i sig och därför icke tjänar andra, utanför liggande syften eller någon direkt nyttighet. Detta ändamål är att i sammanfattning liksom genom en egendomlig spegelbild framställa livet med alla dess betydelsefulla drag och giva dessa drag, även de motsägande, i harmonisk gestaltning — så att motsägelsen både kan finnas kvar och dock på detta sätt vara upphävd. Konsten åsyftar, liksom varje slag av mänsklig verksamhet, ytterst människoandens aktualisering, den fulla utvecklingen av alla hennes anlag och förmögenheter. Och även om konsten icke direkt förverkligar det goda, så är dess slutmål dock mänsklighetens förädling.

Konsten, poesien, har icke heller direkt kunskapens eller det specifikt intellektuella anlagets befordran till ändamål. Men genom själslivets fördjupning och inriktande går

hennes syfte ytterst ut på detsamma som sanningen; och så kan diktaren genom att öppna nya perspektiv nå till en visshet av annan art, men av icke lägre värde än tänkaren. Den diktande förmågan, skrev Tegnér till Geijer (1821), »är det väl också egentligen som gör oss till människor: hon söker ej himlen, ty hon har den redan, hon förklarar ej det högsta, ty hon *ser* det.»

»Poesi — det är djupet av Sant och höjden av Saligt», sjöng Atterbom; och i sin estetiska betraktelse av poesien fixerade han dess självändamål så: »Det är ett nöje — så rent, så oinskränkt, så absolut eller fullkomligt, att i avseende på det all vanlig motsättning av *nöje och nytta* försvinner eller rentav förlorar sin giltighet. Ty det innebär självt, utan att vara eller behöva vara något annat än nöje, en det högsta av alla ändamål befrämjande nytta: det meddelar nämligen åt vår sinnesstämning, åt hela vår själ den saliga frid, som flödar från varje verkliggjord åskådning av det såsom skönt uppenbarade Gudomliga».

I konstens och diktens värld härska icke praktiska intressen eller reala behov. Den är, såsom C. A. Ehrensvärd uttryckte det, »de glada behovens» värld — redan på trubadurspråket heter ju poesien »la gaya sciencia». Det är också detta som Kant åsyftar med satsen, att det sköna ger ett intresselöst behag.

Konsten, liksom den estetiska betraktelsen av naturen och människolivet, för oss in i en ren och lugn atmosfär, där livet och världen fattas genom känslans spegling. Denna atmosfär är just det sköna (i vidsträckt mening).

I denna atmosfär, skönhetens, uppgår en ny värld, som konstnären — diktaren — skapar, en värld, varest människan, då hon helt får leva däri, befrias från vardaglighetens

banaliteter, dess oro och ävlan, behov och begär, och höjes till en ideell nivå, där den yttre och inre verklighetens väsentliga drag återfinnas omsatta, där också nya vidder öppna sig, ny kraft till livsarbetet hämtas och ny livssyn medför en känsla av befrielse och högre välbehag.

I sin dikt Skaldekonsten sjunger Stagnelius:

I ödenas mörker, o skaldkonst! min ledstjärna bliv!
En sällare morgon för jorden vid trollsången randas.
Man glömmer sitt eget elände, och gudarnes liv
med himlen förbrödrat vårt suckande släkte då andas.

II. DIKTAREN OCH VERKLIGHETEN.

1. Verklighet och fantasi.

I den enkla lyriska stämningsdikten kan innehållet helt och hållet betingas av den omedelbart föranledande, inre eller yttre erfarenheten. Men så fort dikten utbreder sig utöver detta förenklade stämningsmått — och så är i de flesta fall förhållandet —, tillkomma andra drag, jämte den direkta verklighetsupplevelsen, erinringsbilder strömma till och slutligen tillsättas genom konstnärens fritt skapande och kombinerande fantasiverksamhet nya element. Allt detta sammanväves till en organiskt enhetlig produkt. Nu kan ettdera av de tre antydda slagen av beståndsdelar i dikten överväga; men även för diktaren själv äro sammanvävnadens trådar ofta svåra att särskilja. I större diktverk, särskilt episka och även dramatiska, torde det emellertid ofta kunna lyckas att åtminstone i stora drag angiva de olika elementens ursprung; och sådant utgör en av litteraturvetenskapens intressantaste uppgifter. Så har forskningen, även i lyriska dikter, t. ex. av Bellman eller Tegnér, kunnat analysera fram olika drag av direkt eller blott erinrad upplevelse — egen och andras — omkomponerade av fantasien och även färgade av en förutgående och till grund liggande stämning. Intressanta exempel erbjuda Selma Lagerlöfs berättelser. De byggas upp av erinringsbilder och fantasiskapelser; men även

direkta upplevelser komma till, än bildande den utifrån verkande »anstöten», som sätter erinring och fantasi på ett bestämt sätt i rörelse, såsom enligt författarinnans egen berättelse (i En saga om en saga) förhållandet var vid Gösta Berlings saga, än åter utgörande integrerande beståndsdelar i konception och ämne, såsom de aktuella nutidsförhållandena i diktverket Jerusalem.

Verklighetsupplevelserna ingå efter hand i erinringen; och dessa två diktkällor bilda därför, kan man säga, en grupp åtskild från den fritt uppfinnande fantasiens. Man talar då om *verklighetsdikt* å den ena sidan och *fantasidikt* å den andra. I den senare upptagas ju även erfarenhets- och erinringselement, men de införas i ett nytt sammanhang, få nya mäktiga proportioner och liksom upplyftas i en högre potens än den vanliga verkligheten; och denna fantasiens stiliserande omsmältning avspeglar sig även i formen [1]). Ofta begagnar diktaren häri gammalt, genom traditionen erhållet stoff, sagor, sägner, anekdoter, som redan förut av folkfantasien fått en viss bearbetning. Atterboms Lycksalighetens Ö är ett typiskt exempel, under det att Tegnérs Fritiofs saga står på övergången till historiediktningen (varom strax nedan). — Verklighetspoesien åter sammansättes företrädesvis av direkta erfarenheter eller trogna erinringar. Den arbetar med påtagliga sakligheter och vardagligheter, som göras betydelsefulla. På tal om realism och naturalism återkomma vi till denna grupp. Emellertid måste det betonas, att det i de flesta fall är svårt att draga en sträng gräns mellan dessa två nu berörda dikttyper; det ligger också vidsträckta fält dem emellan, och å andra sidan gives det diktare — de största höra hit, såsom Shakspeare och Goethe — som kunna behärska båda områdena.

Goethe yttrade en gång på äldre dagar, att den äkta dikten måste vara tillfällighetsdikt, och tillade: »alla mina dikter äro tillfällighetsdikter, de äro föranledda av verkligheten och hava däruti sin grund och botten». Tegnér brukade också uttrycka en liknande mening. Men varken Goethe eller Tegnér, vilka båda givit glänsande prov på fantasidikt, kunde innerst mena, att dikten endast borde uppbyggas av verklighetsdrag, även om de någon gång och särdeles i polemisk avsikt yttrat sig i den riktningen — likasom fantasimänniskan C. J. L. Almqvist påstod sig endast erkänna »poesi i sak». Goethe t. ex. har ju visserligen skrivit många diktverk, som direkt framgått ur hans erfarenhet, såsom Werther, stora partier av Wilhelm Meister och Faust och en hel del av hans lyrik: allt detta är upplevat, men — tillägger han själv — intet alldeles så upplevat; och när han skulle skriva ned sina minnen, blev det »sanning och dikt». I viss mening är emellertid varje äkta dikt en tillfällighetsdikt eller verklighetsdikt, då den måste utgå från något, som skalden i det yttre *eller* också blott i det inre genomlevat, såsom Snoilsky sjunger: »Tom är sången som ej lever av ens eget liv i dag»; det är i samma mening man också kan säga, att varje dikt skall vara personlig och att diktarens stil är personlig i högre grad än vardagsmänniskans. Men å andra sidan är dikten alltid i viss mån en fantasiskapelse, huru verklighetsmättad den än är, då den ju måste ha genomgått och fått prägel av diktarens skapande inbillningskraft, och dess bilder och stämningar måste kunna återuppstå i den mottagandes fantasi.

Varje dikt måste slutligen även bygga på erinringen. Utom det att element från föregående upplevelser ofta ingå däri, torde man alltid kunna iakttaga någon, om än stundom helt kort, tidsintervall mellan det första uppslaget eller den

direkta upplevelsen å ena sidan och den inre och yttre gestaltningen å den andra — en fråga, vartill vi återkomma i nästa kapitel (»avståndets lag»). Erinringen är liksom ett förstadium till poesien, vare sig det är fråga om vad den individuella erinringen bevarat eller om vad som fortplantats genom folk- eller släkttradition. Genom rummets och tidens avstånd gives ett romantiskt perspektiv, »denna fina blåa slöja, vilken alltid vilar över fjärran höjdsträckningar», det ligger i erinringen något okroppsligt, ogripbart, »en ljuv saknad, en mild värme, en tyst visa, som dör långt i fjärran» [1]).

2. Diktarens ämnesval.

De upplevelser, som betinga dikten, kunna vara av mångfaldigt skiftande art, likasom de äro av olika räckvidd och betydelse. De kunna vara inre eller yttre, direkta eller indirekta (litterära).

I många lyriska poem, både stämningsdikter och tankedikter, är det upplevda *ett blott inre förlopp.* Sådana dikter visa själslivets djupaste erfarenheter, varur en känslobetonad livsuppfattning uppstått. Ur det blotta föreställningsförloppet kan här framgå bilder, som slå ut i prakt och glans. I Stagnelius' Andeviskning t. ex. blir själens oändliga smärta och längtan till en vision med form, färg och doft: den vita oskuldsblomman, som vaggar sin krona på paradisets äng:

Mot andars sol hon myser,
en praktfull heliant,
och kinden sakta lyser
av glädjens tårdemant.
I ångan, som hon tömmer
vid näktergalars ljud,
den unga seraf drömmer
sig närmare till Gud.

Vanligen har emellertid, även om upplevelsen är en övervägande inre, något yttre tillkommit, som givit »anstöten» till intuitionen. Så är det i den religiösa lyriken av hymn- eller psalmform. Och även i den erotiska dikten, ett av lyrikens allra viktigaste områden, blandas utifrån kommande element med rent inre upplevelser, utan att diktaren i många fall själv kan särskilja fantasibild från verklighet. Sådana dikter, där det rent emotionella överväger, äro i alldeles särskild grad personliga, då de blotta den diktandes intimaste själsliv. »Jag löser dig lilla visa från skälvande hjärtesträng», sjunger Ossian-Nilsson. I Ernst Josephsons gripande Violoncell hör man huru tonerna välla fram darrande men klara från hans »hjärtas hjärta», huru »skruven sköter sorgen om, för varje gång hon strängen spänt . . . allt mera klangfullt ljudet kom». Sådana självbekännelser om inre strider ta icke blott den knappa lyrikens form, de kunna vidgas ut, med element från fantasiens områden eller från den yttre erfarenheten, till dramer, berättelser eller längre betraktelser. Molière har indirekt och under omklädnad givit en sådan i sin Misantrop; Oscar Wilde har förfarit liknande i sin Ballad om fängelset i Reading, men i sin De profundis har han givit en direkt bekännelse i stämningsmättad meditation. Det är detta djupt personliga, denna självrannsakan, som Ibsen sätter som det stora i diktningen:

At leve er — krig med trolde
i hjertets og hjernens hvelv.
At digte — det er at holde
dommedag over sig selv.

I många fall inryckes i den inre upplevelsens stämning en yttre företeelse, som är på något sätt analog med den förra. Jag antydde i första kapitlet, att landskapet kunde bli

symbolen för ett själstillstånd. Symboliken behöver icke utmynna i en genomförd betraktelse, såsom i Levertins Fallande blad (Vart blad som i hösten faller är en känsla förtvinad och död. Det som rodnar matt likt koraller är en kärleks förbrunna glöd etc.). Den yttre och den inre sfären kunna omedelbart sammanföras, och den yttre och den inre upplevelsen kunna så sammansmälta att man är oviss om vilket intryck varit det för dikten bestämmande. Så i Thorilds underbart härliga, men så litet kända Hildursång (Slå vild, o storm! mot Mälarens klippa: med dig jag klagar! etc.).

I sådana dikter, där den inre upplevelsen beror på en real erfarenhet av ljusare eller mörkare slag, blir erinringselementet gärna förhärskande. Mången gång är det en yttre, hastigt övergående upplevelse, som väcker erinringsbilder, en rad av känslobetonade associationer. Vanligast är det en visuell upplevelse, en anblick. Men också en auditiv förnimmelse, en rytm, en tongång, kan bliva erinrings- och stämningsväckande incitament och sätta fantasien i rörelse. Och även andra intryck kunna spela en liknande roll, i all synnerhet luktsensationer — det är ju »blomsterdoft och gamla melodier» som alldeles särskilt äro ägnade att giva stämning. Luktintrycket behöver dock icke alltid vara blomsterdoft; »torvrök» t. ex. har för Ossian-Nilsson blivit till en fin poetisk impuls.

Den yttre verkligheten kommer i poesien framför allt in genom handlingsframställning. Även beskrivningar av natur- och andra yttre föremål kunna, såsom vi sågo i förra kapitlet, till en viss grad bli poetiska; lättast äro de brukbara i begränsat omfång och som episoder i längre diktverk, som berätta om personligheter och händelser. Sådana diktverk, särskilt noveller och romaner, men även dramer, bygga

ofta på författarens egna iakttagelser och upplevelser på närmare eller fjärmare håll. Det händer då, att han ur det offentliga och privata livet griper påtagliga verkligheter och ger sin skapelse lätt i ögonen fallande reala underlag. Faran av det stoffligas överhandtagande är då nära; men konsten kan också, trots allt, tränga fram och adla verket, såsom fallet varit t. ex. med Strindbergs Röda rummet, Geijerstams Lille bror eller Tor Hedbergs Johan Ulfstjerna. Har avsikten varit att väcka sensation, att tillfredsställa egen skandallystnad eller hämdkänsla eller att ockra på en okritisk läsekrets' sämre böjelser, så faller produkten lätt till marken. Hit hör också det sensuella i litteraturen, som väcker reala erotiska känslor. Till sensationsromanen räknar men även den art av »romantiserade» berättelser, som söker fånga publiken genom spännande äventyrliga skildringar av hemska, hemlighetsfulla händelser, lidelsefulla, men ytligt fattade karaktärer och överraskande situationer — en lägre art av »fantasidiktning» alltså, som kännetecknar »Sturm- und Drang-»tiden såväl under 1700-talets sista årtionden (Walpole, Lewis, Spiess m. fl.) som vid 1800-talets mitt (Sue etc., hos oss t. ex. Bjursten). Det uppskakande, sinnesretande har också i senaste tider upptagits av både roman- och teaterförfattare.

Icke sällan har den yttre upplevelsen varit av blott *litterär* art, blivit förmedlad på läsningens eller den muntliga berättelsens väg, vare sig innehållet är aktuellt för dagen eller härrör från längesedan förflutna tider. Ett exempel på huru kort förut, om än fjärran timade märkliga händelser kunna befrukta diktarens fantasi är Lidners Grevinnan Spastaras död. Men den djupa grundtonen kommer här av skaldens egen erfarenhet av moderskärlekens uppoffring; de djärva livfulla målningarna äro dessutom till större delen sprungna

ur hans egen mäktiga fantasi. Den yttre (litterära) upplevelsen har då egentligen blott givit impulsen till konceptionen samt materialet (»ämnet») för den poetiska stämningens inklädnad. Mången gång blir det utifrån, på litterär väg hämtade ämnet än tydligare, än i detta exempel, blott det konkreta fallet, vari författaren utformar sin dikteriska idé (exempel strax nedan).

På liknande sätt förhåller det sig ofta med *historiska* motiv. Vi se visserligen, ända från Walter Scotts Waverley och — med än mera »veristiska» metoder — Flauberts Salambo, författare lägga an på själva den historiska skildringen, bemöda sig om en så trogen »historisk kostym» som möjligt och söka att återgiva även karaktärerna sådana de, efter noggrannaste studier, kunna tänkas hava varit i verkligheten. Och det har stundom lyckats skalden att göra sina bilder icke blott historiskt sannolika utan också levande, fyllda av poetisk kraft. Men bemödandet om historisk trohet är i vanliga fall snarare hämmande än befordrande för den poetiska konceptionen. Det är därför som författaren av sådana diktverk ofta låta det historiskt dokumenterade blott bliva atmosfär och miljö för uppfunna eller omkomponerade karaktärer, situationer och händelser. Så var merendels förförhållandet hos Walter Scott, så är det också i Heidenstams Karolinerna och Snoilskys Svenska bilder.

Vid skildringen av de bekanta, redan i fasta konturer för den bildade världen stående gestalterna, har fantasien mindre spelrum och skalden har svårare att i dem nedlägga sin egen livssyn. Företar han emellertid en radikal omgestaltning av det givna stoffet och hans bilder få drag, vilkas historiska osannolikhet träder skarpt i ögonen, men dessa drag likväl äro väsentliga, utan att någon högre

poetisk idé håller dem uppe, så blir också den estetiska halten reducerad och bildens livsvärde lider avbräck. Åtskilliga dramer av Strindberg kunna anföras som exempel, under det att andra, framför allt Mäster Olof, genom sin inre kraft, trots all historisk osannolikhet, äga bestående värde.

Historiska ämnen kunna visserligen sägas dela erinringsbildens företräde att erbjuda redan i viss mån fantasimässigt bearbetat stoff. Men å andra sidan blir den historiska diktningen alltid vansklig, då den måste referera sig till ett föreställningssätt, som i ganska hög grad är underkastat utvecklingens och förändringens lag. Huvudsaken är att diktaren griper ämnets väsentliga, för fantasien fruktbara drag »den poetiska kärnan». I sitt betänkande om Nicanders prisskrift »Tassos död» yttrar Tegnér, att »nästan vart och ett historiskt faktum har sin poetiska sida, som egentligen utgör dess livs- och medelpunkt. Det kommer endast an på att ställa sig så, att man ser den rätt». Och till Brinkman skrev han (20. 12. 1826): »För det mesta har varje händelse i sig själv en poetisk *kärna,* som utgör dess egentligaste och innersta väsende: att därifrån bortskala allt som är oväsentligt och tillfälligt, att få kärnan bar, är den egentliga poetiska konsten, nämligen vad poesiens materia angår». Det var visserligen icke Tegnérs mening att varje annalistiskt faktum skulle i sig själv vara poetiskt eller att man kunde, såsom Ling gjort i (den senare) Gylfe »versifiera Posttidningen». »All poetisk sanning förutsätter likväl icke blott logisk tänkbarhet utan även historisk *sannolikhet,* grundad på temporela, lokala och psykologiska rimligheter. Iakttagas dessa, så är det visserligen i poetiskt hänseende likgiltigt, om handlingen är verklig eller diktad . . . Vad sagan angår, så är hon i avseende på materien redan poetiserad historia. Giv

henne tillika en poetisk form, så har du epos färdigt. Om jag i förra avseendet här och där avvikit från den isländske Fritiof, så kommer det därutav, att jag på sådana ställen ansett sagan ej hava fulländat sin poetiska avsöndringsprocess». I sin Fritiofsdikt gjorde Tegnér emellertid icke anspråk på att lämna en trogen bild av forntiden — själva detta begrepp var också mycket obestämt fattat; men han ville däri visserligen ge en avspegling av den nordiska, särskilt svenska karaktären i de huvuddrag, som lågo hans själsriktning närmast. Såsom uttryck för Tegnérs diktarskådning skall också Fritiof alltid äga poetiskt liv. Men det förgängliga i bilden är icke minst det, som skulle vara historiskt d. v. s. här fornnordiskt. — Ett vida friare förhållande till historia eller tradition äger flere andra av våra berömda episka diktverk såsom Almqvists Arturs jakt, Runebergs Kung Fjalar, Heidenstams Folke Filbyter. Sådana diktverk äro också väsentligen fantasiskapelser.

I framdragandet av nya ämnen, som visa sig fruktbärande för dikten, kan ligga en stor litterär förtjänst. Men det förhållandet, att ett väl bekant och redan använt motiv upptages, innebär icke i och för sig en minskning i det poetiska värdet, även om det ställer större krav på skalden. Det viktigaste är att han i det utifrån hämtade ämnet — som ursprungligen kan vara för hans intention alldeles likgiltigt — ingjuter en ny levande ande, att det blir dikteriskt omsmält, blir uttryck för en stämningsbetonad åskådning.

Bland de från tradition och historia härstammande motiven gives det vissa, vilka alldeles särskilt visat sig tilldragande för diktarne, med förmåga att starkt sätta deras inbillningskraft i rörelse. Sådana motiv uppbära folkens hjältedikter,[1] och de upptagas också gärna i det stora dra-

mat. Från litteraturens historia känna vi dem: Kain, Prometeus, Oedipus, Ifigenia, Fædra, Medea, Sigurd Fafnisbane, Roland, Cid, den vandrande juden, Don Juan, Faust eller historiska personligheter som Alexander, Cæsar, Erik XIV, Maria Stuart — för att nu blott nämna några. Dessa motiv äro i sin betydelsefullhet framställbara på olika sätt, och diktarne se dem från olika sidor; de locka just därför att de lätt utlösa stämning och ge uppslag till en mångfald poetiska intuitioner. Diktaren griper ett sådant ämne särskilt, då han känner sig däri kunna nedlägga sitt eget stämningsmotiv, som blir utformat till ett visst idéinnehåll eller till egendomligt danade karaktärer. Så framträda dessa gestalter i olika fattning och i olika belysning hos olika diktare. Ifigenia hos Goethe är t. ex. icke densamma som hos Euripides, Maria Stuart hos Swinburne icke densamma som hos Schiller (eller hos Björnson), Birger Jarl hos Strindberg icke densamme som hos Beskow, ej heller som hos Heidenstam. Så har Byron på sitt egendomliga sätt utformat den judiska traditionens Kain, och Shelley den grekiska traditionens Prometeus, som ju också sysselsatte Viktor Rydbergs fantasi. Molière följer i sin Stenbilden huvudsakligen den spanska traditionens Don Juan-föreställning; men hos Byron är det icke mycket kvar därav, mer än uppslaget och vissa allmänna drag; Almqvist åter har (i Ramido Marinesco) inlagt i gestalten en ny, originell tanke.

Skenbart motsatt är det fall då för utvecklingen av ett likartat idéinnehåll de olika diktarne välja skilda ämnen. Här är det dock vanligen en ny sida av detta innehåll, som i det nya ämnet kommer till synes, även om ämnena i grunden eller i de allmänna dragen äro identiska. För det dramatiska åskådliggörandet av brytningen mellan nordisk

hedendom och kristen tro har t. ex. Oehlenschläger ena gången valt ämnet Hakon Jarl, andra gången — med ny uppställning av problemet — Palnatoke, under det att Tegnér för samma idé hade tänkt att upptaga Blotsvens saga (och även började bearbeta den, tills han efter läsningen av Hakon jarl menade sig redan vara förekommen av Oehlenschläger och icke kunna mäta sig med denne). Det omättliga strävandet, närmast efter vetande, som utmärker Faust, går igen i flera andra diktgestalter; i Byrons Manfred har också erfarenheten att »kunskapens träd är icke livets» satt prägel på världssmärtan.

De stora, allmänt mänskliga idéer och problem, som under kulturens utveckling avsatt sig i folkens själsliv liksom i litteraturen och alltjämt jäsa där, kunna fylla författarens verk, om han förstår att omsätta dem i dikt och ton. Här, där spekulation och poesi mötas, ställas stora fordringar på diktarens omsmältande kraft. Vi se t. ex. huru ett helt tidevarvs religiösa medvetande har, färgat av diktarens temperament och även av hans politiskt-religiösa ståndpunkt, stått fram för Dante som en vision och utformats i Divina Comedias sköna terziner. En fantasiskapelse är diktverket på det hela, men det innehåller en mångfald olika element av tradition, historia, erinring och egen upplevelse samt personliga sym- och antipatier, under det att teologisk systematik samt litterär beräkning giva åt gestaltningen en konstruktiv prägel. I sagospelet Lycksalighetens Ö har Atterbom till stämningar och bilder omsatt den religiöst färgade romantikens världsåskådning i ett stoff hämtat från sagan, men fritt behandlat och försatt med drag av den personliga erfarenheten och uppfattningen. I Fågel Blå skulle detta personliga ha ännu starkare utpräglats i symbolisk form. Vansk-

ligheten att göra det spekulativa innehållet levande poetiskt, vilken redan i Lycksalighetens Ö icke är helt övervunnen, blev tydligen i den senare dikten för mäktig och denna stannade i utkast och fragment. Novalis' roman Heinrich von Ofterdingen, som skulle blivit den tyska romantikens poetiska kodex, blev också ofullbordad.

Tillvarons gåta, fattad i sin djupaste betydelse och behärskande i egendomligt växlande stämningar hela diktarens inre värld, kan också uttala sig i självständigt uppfunna gestalter. Sådana äro t. ex. Paludan-Müllers Adam Homo, Henrik Ibsens Brand. Diktaren blir då, liksom när han självständigt omsmälter det traditionella stoffet, såsom en Shakespeare eller en Goethe, genom dessa väldiga gestalter av betydelsefull mänsklighet typframställande i högre mening, och hans skapelser få något analogt med folkfantastens mytbildningar. —

Diktarens ämnesval bestämmes av hans allmänna läggning och temperament, hans mer eller mindre tillfälliga stämning, hans studier samt hans särskilda avsikter och intentioner. Men stundom begränsas detta val till en viss riktning eller rent av till ett visst ämne genom en utifrån lämnad uppgift eller en beställning. Här ligger nära faran av en trivialitet, som dödar allt poetiskt liv. Men stämningen vid ett för en större eller mindre krets av människor högtidligt tillfälle kan också liva diktaren och sporra hans intuition; eller kan han gripas av ämnets verkliga storhet och betydelsefullhet. Han känner sig buren av en varm, humoristisk eller (oftare) patetisk stämning. Men ej sällan har en sådan funnits förut hos skalden, då tillfället eller beställningen kommer i läglig tid och träffar en förberedd mark, dess roll inskränkes då att vara blott en »anstöt» eller incitament. Så har Tegnér adlat

festdikten — eller »tillfällighetsdikten» som man (i inskränkt mening) ofta kallar den — t. ex. i Sången vid Svenska Akademiens femtioårsfest; och Viktor Rydberg har, eldad av mäktiga idéer, nedlagt i sin kantat vid Uppsala universitets jubelfest ett känslomättat tankedjup, som uppbäres av hög diktkonst. I våra dagar har Nils Flensburg lämnat månget prov på ädel festdikt, vars bilder, av högre värde än den vanliga tillfällighetens, få äkta poetisk klang och färg.

3. Innehåll och form i dikten.

Frågan om »innehåll och form i konsten» har under det förflutna seklet dryftats i skarpa strider, och även för litteraturens vidkommande ha två motsatta riktningar framträtt, den ena bedömande arbetets värde efter innehållet, den andra efter formen.

»Innehållsestetiken», vars företrädare menade sig ha en idealistisk riktning, tog till måttstock för detta bedömande innehållets grad av höghet efter allmänna religiösa, etiska och sociala normer. Formalismen åter satte en dikts värde endast i själva formelementen, vanligen uppfattade som den yttre gestaltningens kvaliteter, såsom komposition och språkuttryck med bilder, rytm och ljudskönhet.

Båda dessa ståndpunkter ha i sin ensidighet orätt. Det är nog så att såväl innehåll som form har sin betydelse i poesien, men de ha det icke på samma sätt som resp. innehållsestetiker och formalister menade. I och för sig har det utifrån hämtade ämnet icke någon estetisk betydelse; det får en sådan först genom behandlingen. Formen åter har väl redan i sig ett visst (lägre) estetiskt värde, men den stelnar eller blir en blott grannlåt, om den odlas oberoende av sitt

innehåll. Gent emot formalisternas ståndpunkt ställer Heidenstam (i Inbillningens logik) vad han kallar inbillningsnaturalisternas. En sådan uppfattning, som sätter poesiens värde i den genom fantasien förmedlade stämnings- och idéhalten omedelbart återgiven i bild och motsvarande språkligt uttryck, är tvivelsutan också den riktiga.

Den ensidiga innehållsestetiken kunde icke värja sig för den konsekvensen, att det moraliska blev måttstocken — huru nu »moralen» av diktaren uppfattades, med gängse begrepp eller med en mer eller mindre radikal omvärdering. Härmed var fritt spelrum lämnat åt *tendensdiktningen*. Ja, man fördes i grunden tillbaka till förflutna tidevarvs längesedan övervunna ståndpunkt, som innebär, att det nyttiga eller förståndsmässiga (rationella) vore poesiens värdemätare och tillika dess försvar: poesien skulle gagna på ett behagligt sätt eller ge »sunt förstånd i prydliga verser», didaktiken kom i högsätet och icke ens den torraste lärodikt kunde utestängas. De stora och upphöjda ämnena uppmuntrades; vi känna dem från det adertonde århundradets akademiska period: ålderdomen, själens styrka, ett odödligt namn, religionens nödvändighet för samhällens bestånd o. s. v. Man må jämföra en visa av Bellman med en versifierad kria av t. ex. N. L. Sjöberg, och man skall genast finna det orimliga i den ensidiga innehållsvärderingen. På tal om den historiska konsten ha vi också sett detsamma. Har poeten icke förmått att ge kraft och rikedom av inre liv, bli idéerna torra abstraktioner och vilket upphöjt ämne som helst faller samman till fnöske i stället för att bli en tändande gnista. Men finnes detta inre liv och idéerna ha fått ett fullödigt dikteriskt uttryck, så kunna även didaktiska eller tendentiösa verk äga estetiskt värde. Emellertid kan detta värde så mycket

renare njutas, ju längre det utomestetiska ändamålet hålles avlägsnat, ju mera tendensen upphört att vara aktuell. Så njuta vi nu t. ex. Aristofanes' komedier, Dantes Divina Comedia, Cervantes' Don Quixote, Molières och Holbergs dramer, Kellgrens satirer. Deras innehållsvärde är icke längre detsamma som det en gång varit; men de äro dock icke antikverade eller blott kulturhistoriska dokument, som Fredrika Bremers Hertha eller Harriet Beecher-Stowes Onkel Toms stuga; de leva i oförvansklig glans, trots det upplysningsmässiga eller tendentiösa de en gång byggt på.

Har ett visst utpräglat uppfattningssätt inlagts hos någon av de i diktverket uppträdande personerna icke som »författarens särskilda tanke för egen räkning», utan blivit kött av hans kött och ben av hans ben, blivit ett verkligt karaktärsdrag, med och genom vilket han framstår fullt levande, och hans händelser också »hava rätt liv», då är gestalten konstnärlig, poetisk, liksom dikten, även om diktaren haft en viss tendens, ett visst patos att vägleda och förbättra. Men annars bli de diktade personerna, som tjäna ett främmande ändamål (tendensen), blott »bleka skuggor av reflexion», »loci-communes-människor». Så yttrar sig C. J. L. Almqvist, som i försvaret för Det går an givit bidrag till en utredning av frågan om tendensen särskilt i romanen; han låter en medlem av Jaktslottets konselj (i Törnrosbokens imperialoktavupplaga) uttala sig i denna riktning och fortsätta: »På vad sätt kan då konsten, ren och riktig, vara instruktiv? På samma sätt . . . svaras . . . som händelser och personliga karaktärer ute i den verkliga världen kunna vara ganska lärorika att betrakta, höra och inhämta, utan några dem åsatta papperslappar med påskrivna slutsatser, omdömen, sens-

moraler, maximer, reflexioner *). Och . . . för att gå ännu ett steg . . . månne icke alla dessa personer, av kött och blod, månne icke alla dessa betraktade händelser göra ett så mycket djupare intryck just därför att dylika parasitlappar icke sitta fästade på dem? Månne de ej äro innehållsrika och instruktiva? Utan tvivel. Så, men icke annorlunda, kan och bör även ett konstverk vara undervisande, när det är äkta och riktigt.»

Att ensamt efter ett moraliskt, socialt eller intellektuellt värde bedöma dikten, är således oriktigt. Ämnet, som hämtats utifrån, »fabeln» eller det novellistiska innehållet *behöver* icke äga något sådant värde. Konstnären kan göra det skenbart mest obetydliga stoff till något mänskligt betydelsefullt, något stämningsfullt livsframställande. Men det måste å andra sidan medgivas, att det icke är eller blir alldeles likgiltigt vilket yttre motiv diktaren väljer, och att detta yttre motiv kan bidraga till konstnjutningen och således öka det estetiska värdet. I detta avseende är poesien vida mer avhängig av ämnet än den bildande konsten: poesien arbetar ju också med ett föreställningsmaterial, som intimt sammanhänger med tillvaron. Den som i sin inre upplevelse upptagit och konstnärligt omsmält tidens stora bärande tankar, honom beundrar man mera än den förnämt tillbakadragne formdyrkaren, då han ju ställt sin idérikedom, sin vitt blickande erfarenhet, sin djupt kännande förståelse i diktningens tjänst. En sådan diktare kan ha tendens i betydelsen av världsförbättrarpatos, utan att vara tendentiös i lägre mening. Alldeles särskilt kommer innehållets betydelsefullhet till sin rätt i den tragiska

---

*) Huru det verkliga livet, med dess förbipasserande gestalter och situationer, kan estetiskt betraktas och njutas, visar Almqvist i den för honom ytterst karaktäristiska uppsatsen »Varför reser du?»

diktningen. Vi se åtskillnaden till och med hos samme författare: huru mycket högre står icke Ibsens Brand med sitt rika och djupa livsinnehåll än många av hans senare dramer, trots dessas obestridliga tekniska fulländning!

Tolstoi blev, som bekant, under den senare tiden en fanatisk innehållsestetiker: det religiösa och moraliska värdet skulle avgöra allt. I sin ensidighet är ju denna hans uppfattning ohållbar. Men i hans strävan låg dock ett visst berättigande. Vad han egentligen vänt sig emot är — för att begagna Heidenstams uttryck (i Tolstoi och konsten) — »tillgjordheten, efterapningen och effektsökeriet» samt »ihåligheten i låga ämnen, rafflande skildringar och spännande intriger». Han angriper således å ena sidan sensationslitteraturen och å den andra den formalistiska riktning inom konsten, som blivit kallad *l'art pour l'art.* Denna betonar icke blott konstens självändamål, utan fastmer och huvudsakligen själva konstnärligheten, utförandets och teknikens betydelse, det blir konsten för konstverkets eller rent av för artisteriets skull. Inom den bildande konsten har denna riktning i viss mån gjort gagn, då den reagerat mot den akademiska smaken för »de stora ämnena». Farligare blev det, då den överflyttades på poesiens område. Ursprungligen hade den utgått från romantikens formkultur och dess överskattning av geniets betydelse. För den romanska folkandan låg denna ensidighet nära, och i Frankrike framträdde den hos sådana formens mästare som Th. Gautier, Beaudelaire och Flaubert, sedermera också hos »les parnassiens». Till slut blev denna riktning rent av romantiken motsatt, då den alltför mycket åsidosatte såväl innehållets betydelsefullhet och rikedom som de mera dikteriska kvaliteterna, livssynens vidd och känslans djup samt karaktäristikens levande omedelbarhet. Poesien

tycktes bli ett blott yttre, ett sken, en lek. Det låg då också nära till hands att misskänna även fantasiens ledande roll i allt skapande och låta den i det yttre arbetande (tekniska) förmågan, den avsiktliga och medvetna färdigheten bli huvudsaken.

4. Idealstil och realistisk stil.

Inom konsten och litteraturen stå emot varandra riktningar, som innerst bero på åtskillnad i livsåskådning och temperament men också sammanhänga med tidens allmänna prägel och som komma till synes såväl i vad man kallat diktens inre form, den anda som genomgår verket, den uppfattning, i vilken ämnet omsmälts — ja redan i valet av ämne —, som i den yttre formen, kompositionen och språket. Här komma vi till de stora motsatserna idealism och naturalism eller — från synpunkten av stoffets behandling och sättet för bearbetningen — *idealstil* och *realistisk stil.*

Idealiserande är i viss mening all konst så fort den höjer sig över ett foto- och fonografiskt återgivande av verkligheten: varje äkta konstnär är en fri omdanare av stoffet. Men nu kan det gälla ett mer eller mindre. Den idealiserande riktningen söker det upphöjda, det osinnliga och strävar att ge »en högre sanning». Den fasthåller de allmänna lagarna och de stora bestående dragen, de bestämda och rena konturerna. Det harmoniska och formalsköna framhäves mera än det karaktäristiska, det typiska — karaktärernas grunddrag och den inre enheten — mera än det individuella, det fula får i denna konst föga plats. På kompositionen lägges särskild vikt, liksom på den logiskt klara satsbyggnaden. Stilen lyftes gärna upp i rytmikens högre sfärer; måttfullhet och regelmässighet kännetecknar den. I

språket utväljas de höga och behärskade uttrycken, det får hos stilens stora representanter — en Racine, en Schiller, en Goethe, en Grillparzer, en Tennyson, en Runeberg — en enkel och ren, men verkligt förnäm prägel, utan att bli för blekt eller marmorkallt; men kan hos de ringare sjunka ned till monotoni eller trivialitet.

Mot en urvattnad och urartad idealstil, som blivit abstrakt och onaturlig, framkommer som berättigad reaktion en realistisk stil. Vi se detta i den burleska litteraturen under 1600-talet i Frankrike, vi se det hos storm- och jäsningstidens dramatiker i Tyskland under 1700-talets senare del, vi se det hos de yngre nyromantikerna under 1800-talet, särskilt i Frankrike, likasom i »das junge Deutschland»; hos oss se vi denna företeelse hos Almqvist och 1840-talets liberalistiska litteratur och till sist — i anslutning till den franska naturalismen efter Balzac, Flaubert och Zola — hos Strindberg och »80-talisterna». Realismen, som vill vara fullständigt objektiv, utgår från och fördjupar sig i en trogen naturobservation. Står realisten helt på den naturalistiska världsuppfattningens botten, så vill han endast syssla med sinnligt påtagliga verkligheter; han känner ingen annan sanning, men denna fordrar han hänsynslöst. Han förfar, enligt Zola (i Le roman expérimental) som anatomen eller undersökningsdomaren för att få fram så gott som vetenskapligt omsorgsfulla »veristiska dokument». I denna sin tendens blir den naturalistiska realismen starkt individualiserande. De små och tillfälliga dragen få brett spelrum, *miljön* blir ofta huvudsaken. Här ligger då faran nära att befordra detaljstudiet på det helas bekostnad, att gå upp i analysen men försumma syntesen. Naturalisten dröjer i det vardagliga, och om detta överskrides, går han gärna till det undermåliga, min-

dervärdiga, abnorma. I versdiktningen framträder denna riktning mindre ofta och mindre till sin fördel — i själva den bundna formen ligger ju ett idealiserande drag. Den realistiska stilens egentliga område är prosan, såsom vi sågo i förra kapitlet, och särskilt prosaromanen, som tillåter en mindre sträng komposition och lämnar plats för detaljer och tillfälligheter, men där skönhetsverkan också blir mindre direkt.

Under det att idealstilen kan råka i urartning genom uppstyltning med sökta och retoriska uttryckssätt; kan den realistiska bli vulgär och dess språk simpelt, uppblandat med slang o. dyl. Om den förra kan förirra sig på det overkligas område och även förlora den inre sanningen ur sikte, går den senare lätt till en motsatt överdrift och sjunker ned i det smutsiga och osunda.

Men i ett avseende mötas idealismens representanter ej sällan med realismens: i intresset för diktningens innehåll. Det gives visserligen realister, som hylla l'art pour l'art-uppfattningen, t. ex. Flaubert, och det är en icke ovanlig företeelse att denna uppfattnings målsmän i stilen gärna följa naturalismens principer. Men, såsom Zolas exempel visar, få realisterna, genom sitt sysslande med den stora aktuella miljön, samhället, och sin skärpta blick för dess svagheter och lyten, gärna en samhällsförbättrande riktning, ja, till och med tendens, och bli då, även de, idédiktare eller moralister. Ibsen kan, sedd från denna sida, kallas idealist: de ideala kraven stå bakom också i de senare dramerna, fastän hans stil där blivit allt mera realistisk.

Det sista exemplet visar emellertid, att gränserna äro svåra att draga och att det i detta avseende mellan olika diktverk ofta blott är en gradskillnad och en motsats i teknik.

Sällan förekomma också de båda riktningarna i sina ytterligheter eller fullkomligt renodlade. Övergångsformerna äro vanligast, åtminstone i nyare diktning. Och även där idealstilen härskar, kan en skarp observationsförmåga och en ingående karaktärisering göra sig gällande; likasom å andra sidan en realistisk stil icke nödvändigt utesluter en ideal hållning. Blott vid en alltför bjärt blandning av de båda stilarterna, vilken kännetecknar t. ex. det äldre renässansdramat i Europa, bibel- och skoldramat, där högtidliga scener utan förmedling omväxla med de mest burleska folkscener, blir helheten förstörd och intrycket splittrat.

Det är ju heller icke så, att idealism och verklighetskonst (eller realism i vidsträckt mening) fullkomligt utesluta varandra. Väl är det sant, att den förra gärna ger sig in på fantasidiktningens område, liksom dess stil ofta är typiserande och uttryckssättet potentierat [1]); men, såsom jag ovan betonat, finnes det ingen oöverstiglig klyfta mellan verklighet och fantasi. För all konst är ju en viss idealisering nödvändig, och varje poetisk rekonstruktion av en upplevelse måste ske genom fantasiens hjälp.

Den store konstnären kan också giva realistisk åskådlighet, med drastiska målningar och folkligt språk, utan att sjunka ned till råhet eller trivialitet, han kan dröja i fantasiens värld utan att bli gestaltlös, kan sammansmälta det upphöjda och det vardagliga, kan visa en hög grad av individualisering och dock giva en allmängiltig typiskt mänsklig bild eller kan, såsom Estlander säger på tal om Runeberg, äga »realistens öga, det är naturalistens utförande parat med idealistens uppfattning». Runeberg har just, t. ex. i Älgskyttarne och Fänrik Ståls sägner, visat detta. Sådana dikter hava drag av sann folklighet och sann humor; och både

folkligheten och humorn beteckna områden, där idealism och realism mötas. En naturalistisk diktning, som saknar humor, sinar lätt ut i sin torrhet [1].

5. Klassicitet och romantik.

Historiskt har idealstilen representerats först av de store antike diktarne och har sedan — efter medeltidens romantiska period — upptagits av renässansen och de klassicerande riktningarna i nyare tid, den franska pseudoklassiciteten samt nyklassicismen vid början av 1800-talet.

Den *klassicerande* riktningen inom litteraturen vill ge de stora allmänna dragen i deras plastiska renhet, den försmår den realistiska detaljen och miljön samt undviker allt kantigt, fult och stötande, den renodlar diktarterna och tål ingen stilblandning. Denna konst blir lätt abstrakt, då den blott framhäver det allmänt mänskliga; typerna utvattnas till skemata eller tomma sinnebilder (allegorier). Så t. ex. i den franska barocktidens stil, där också de mytologiska figurerna, upptagna från antiken, blevo stela och livlösa personifikationer. Den franska konstläran ville annars, i överensstämmelse med det galliska sinnet för det reella, genomföra ett slags realism, närmast så att tanken skulle enkelt, klart och direkt uttryckas av språket; så skulle dikten ge det naturliga och det sanna. Till det sanna leddes diktaren av förståndet, och så blev detta, såsom ovan antytts, poesiens förnämsta vägledare under den franska klassicitetens tid. Det reflexionsmässiga tryckte sin prägel på litteratur och konst. Stoffet skulle fullständigt behärskas av det diskursiva tänkandet, ämnesval och komposition beräknades noga, och formförmågan måste disciplineras därefter. Fantasien fick föga spelrum — i detta fall är den

nyare naturalismen, som också utgått från Frankrike, en fortsättning av klassiciteten, fastän den övergivit idealstilen och håller sig detaljerat till verkligheten. Det naturliga fick emellertid i denna efterklassiska konst en väsentlig inskränkning: dragen skulle *utväljas* efter jämnhetens och (den trängre) harmoniens måttstock; det starka och det pittoreska skulle bortrensas. Korrektheten och stilens yttre elegans blevo till slut huvudsaken. Det konventionella fick överhanden. Snävt inskränktes diktningens gränser, och regeltvång ledde till förkonstling, stelhet och onatur. Den avmätta högtidliga retoriken trädde i den levande poesiens ställe. För det ursprungliga i folkdikten saknade man sinne. Riktningen urartade därför i ett slags abstrakt idealism eller ock i formalism. Till dess diktspråk och egendomligheterna däri återkomma vi i ett senare kapitel. Den enhetliga och stränga kompositionen, det behärskade uttryckssättet, den genomskinligt klara stilen — »le grand facile» — blevo emellertid, det måste erkännas, viktiga och välgörande element i den europeiska litteraturens utvecklingsprocess.

I motsats till den urartade klassiciteten framträdde mot 1700-talets slut en ny *romantisk* rörelse. Vad denna nyromantik ville, har Atterbom, ledaren för rörelsen i Sverige, på äldre dagar i anmärkningarna till andra bandet av sina samlade dikter (1838) angivit på följande sätt: Den nya vitterheten måste bekriga »den ytlighet i känsla och begrepp, den inskränkta synkrets, den trånga spetsgård av fördomar, den tomma, alltförstelnande formalism», som franskklassiciteten slutligen medförde; den strävade att »däremot kärleksfullt lyssna till de i våra skogsbygder ännu kvarklingande ljuden av inhemsk forndikt och fornsång; att framför alla andra stämmor uppfatta naturens och den mänsklighets, i vars

röster naturstämmorna framljuda såsom upphöjda till en högre oskuld, en högre längtan, smärta och glädje än sin egen». Och »i samma mån som denna syftning överallt innebar en hänvisning på den inhemska känslans, naturens, sagans, hävdens dels bortglömda, dels obegripna och försmådda skatter, måste den förvillelse upphöra, vari man länge tagit ett *retoriskt* ideal för att vara det *poetiska;* och med detsamma måste den insikt vinnas, att det poetiska idealet icke blott tillåter utan fordrar den allra största rikedom på former, då däremot det retoriska är fattigt och gärna skär allt över en läst». Romantiken kunde omfatta »allt vad i fantasi, böjelse, vilja har något slags idealisk höjning». Poesien är icke blott en människokonst, som uppenbarar sig i varje egendomlig art av skönhet, under vilka kulturförförhållanden och bland vilka folk den än uppstått, utan också en världskraft, som förenar sig med eller rent av i sig upptager både religion och filosofi. Den romantiska poesien blir på detta sätt universalkonst och universalmakt.

Romantiken är subjektiv och lyrisk. Den låter de omedvetna krafterna härska och blir mediterande och drömmande. I regeln står romantikern på idealistisk ståndpunkt, och han gör det mera konsekvent än klassikern, för vilken det ideala egentligen ligger i stilen. Han blickar mot det osinnliga och oändliga, längtande efter »den blåa blomman». Den osynliga verkligheten är för honom den högsta eller rent av den enda; det s. k. verkliga livet är blott en dröm, lärde man med Calderon, och så sjunger också Snoilsky, vilken annars närde sympatier åt det klassiska hållet: »så visst som dygnets tomma liv är endast dröm, men verkligt det som ej förgår i tidens ström» (I Augsburg).

Denna ideala uppfattning ha även de senare romanti-

kerna hävdat gent emot naturalismen. Men romantiken kan också — när den icke övergår till formlös, blott musikalisk symbolism — ge plats för det realistiska i utförandet, för de starka motsatserna och den pittoreska grupperingen. Den framställer i stora symboler det allmänt mänskliga och de ingripande livsrörelserna, men den uppsöker också de karaktäristiska dragen och skyr icke motsägelserna i tillvaron. Kompositionen är mindre sträng, och den objektiva framställningen, t. ex. i berättelse och roman, avbrytes av subjektiva utgjutelser, motsatta stämningar avlösa varandra i hastig växling, diktarter och stilegendomligheter hållas ej strängt i sär. Och framför allt: romantiken ger fantasien lösa tyglar och den romantiske diktaren känner sig äga suveränt herravälde över stoffet, vare sig nu uppslaget hämtas från det folkliga, från det medeltida, från det sydeuropeiska eller från det österländska ämnesområdet eller dikten utgår från något mer eller mindre direkt upplevat. I romantiken överväger fantasidiktningen; och därmed följer den potentierande stilens stegring av mått och proportioner, men det sakliga är ju icke uteslutet och icke heller individualiseringen [1]).

I sin subjektivism kunde romantiken urarta till fantasteri, till svammel och oklarhet, »nebulism», eller också, då innehållets och stämningens djup saknades, till klingklang. Det spekulativa strävandet kunde också leda till ett övervägande av det avsiktligt symboliska eller allegoriska, som fattas genom reflexion, icke intuition. I sin avmattning blev romantiken också allt mera ytlig, en urvattnad idealism utan must och kärna. Det var då som den nya realistiska rörelsen eller naturalismen uppstod som en berättigad reaktion.

Varje äkta diktare är likväl i någon grad romantiker. Det ingjutande i tingen av sin egen levande ande, »besjäl-

ningen», som romantiken yrkat och yrkar, tillhör all konst: ett sådant ligger ju, som vi ytterligare skola se i nästa kapitel, i själva frambringandet, konstskapandet; besjälningen är ju också en förutsättning för konstnjutningen, vilken just är ett efterskapande. Naturbesjälningen, så typisk för romantiken, är icke främmande för de store realisterna, varken för Zola eller Strindberg. Och diktaren kan icke förbliva okänslig och opersonlig, såsom naturalismen en gång fordrade, hans språk får ej heller vara bundet till »det naturliga talets fonografi». Men han skall kunna se verkligheten i alla dess faser, också de dystra och skräckinjagande, blott han sedan får lov att såsom Dante »åter stiga mot himlen och ånyo skåda ljuset».

6. Diktaren och livet.

Den geniale diktaren, har man sagt, »känner världen utan världskännedom». Området för hans erfarenhet och studier kan vara relativt ringa, men han skådar på sitt sätt längre och djupare än andra dödlige, och hans intuition kan omedelbart träffa det rätta. Hans känslovärld är djup, hans föreställningsförmåga rik och stark, hans förnimmelseliv är av en högre instinktiv art, och genom detta äger han »en antecipation av erfarenheten». Utan psykologiska bokstudier blickar han in i själarnas innersta gömslen och återger det förnumna, som i hans dikt lever upp i ett nytt liv. Vilken människokännedom slår oss icke med förundran i Shakespeares dramer!

Det är icke blott förflutna tiders liv, utan i all synnerhet samtidens, som skalden kan i sin stämningsmättade fantasi avspegla. En utvecklingsperiods väsentliga drag återfinnas i

diktarnes verk, som då bli ypperliga dokument för hela kulturens studium under olika skeden. Är perioden klassicerande, realistisk, idealistisk eller romantisk, blir han klassiker, realist, idealist eller romantiker. Men han kan också ställa sig i motsats till den härskande smaken, antingen så att han fasthåller det berättigade i en äldre tids ståndpunkt, eller ock så att han, föregripande utvecklingen, uppställer nya ideal, som synas vara motsatta tidsandan. Både det ena och det andra kan förenas i samma företeelse, då diktaren förmedlar en förfluten periods åskådning med en kommandes, därvid liksom oberörd av de för handen varande, för tillfället »moderna» tidsförhållandena, — det är så man har att fatta t. ex. Viktor Rydbergs ställning mellan den äldre romantiken och den av honom förberedda nyare idealismen.

När skalden samlar och ger form åt vad som obestämt rör sig i tiden och ännu icke arbetat sig klart fram, när han visionärt anar den kommande utvecklingen, då blir han ledare eller profet.

Men diktarens ledar- och profetroll är i regeln icke en yttre och praktisk, utan en inre och andlig. Hans alla krafter spännande själsarbete är riktat inåt och han lever företrädesvis i känslans och fantasiens sfärer. Här förnimmer han folksjälens innersta rörelser, men han förnimmer också närheten av högre makter. Ofta känner han sig då som ett instrument, vars virke kan »kun være av skröbelig Art», men som ger fullödiga toner, när »Mesteren paa mig spiller», såsom Drachmann sjunger, — det var detta Runeberg menade, när han en gång, på tal om C. J. L. Almqvist, yttrade till Topelius: »Ser du, när vår Herre spelar en vacker visa, frågar han ej efter om han väljer en sprucken fiol».

III. DEN DIKTANDE VERKSAMHETEN.

1. Äldre åsikter om inbillningskraft och geni. Snille och smak.

Redan under antiken hade man kommit till en viss insikt om den konstnärliga entusiasmen, hänryckningen, som i det yttre kunde te sig som förryckthet: »det poetiska vansinnet» kallade man den stundom, annars uttydde man det så, som om en gud talade genom diktaren. Denna uppfattning upptogs emellertid icke av den franska klassiciteten och dess lagstiftare Boileau, som med underkännande av »ingivelsen», den skapande fantasiens egendomlighet, ensidigt betonade det förståndsmässiga; av detta skulle *smaken* helt och hållet bero, och den goda smaken skulle reglera diktandet: poesien vore »sunt förstånd i prydliga verser».

På sina håll levde dock den gamla uppfattningen om inspirationen kvar och utbildades vidare under 1700-talet, särskilt i England t. ex. av Addison, men även hos oss, t. ex. av Rydelius [1]. Och allt eftersom förståndsupplysningen bekämpades, började fantasien och känslan erkännas som poesiens mest egentliga organ. Gent emot den franska klassicitetens efterhärmningsteori framhöllo t. ex. Ed. Young, Klopstock, Hamann och framför alla Herder den skapande fantasiens, *geniets* självständiga betydelse, dess originalitet både i för-

hållande till verklighetens former och till historiskt givna stilarter. Hos oss upptogs detta av Thorild. Enligt denne är poesiens egentliga organ »inbildningen». Denna är »en strimma av gudomligheten» och definieras närmare som »denna sinnets inre livlighet, genom vilken alla bilder återställas, lysa och brinna». Och Thorild förstår — liksom Rydelius före honom — att varje fantasirörelse är känslobetonad: »var bild är en känsla, fast lätt, fast genom vanan liksom ingen, fast med namn därav då först, när den antingen ensam eller ovanligt stark rör vår sinnliga varelse». »Skald är den, som upplivas av den starkaste — såsom en vis av den största och klaraste: vars bilder livligast tändas, som har de mest fina, eldiga och sublima sinnen». Snillet, den fritt, genom intuition skapande »bildningsgåvan», har »naturens friska grace», har omedelbar naturlighet, äkta naivetet och är »det högsta av känslan av naturen». Snillet betecknar ett »överstigande av egenskaper» utöver det vanliga måttet — Thorild opponerar sig i detta fall mot C. A. Ehrensvärd, som, något oegentligt, betecknat det som »ett översvämmande av egenskaper». Men med beundran anför han Ehrensvärds sats att den konstnärliga smaken vore »känslan av naturens allra hemligaste sanningar». Smaken är emellertid också och egentligast den ordnande, vägledande och sammanhållande förmågan, som ger proportionen, »det finaste måttet», det harmoniska, den innebär »den sanna idén av det hela, vilken bestämmer alla delarnes mått och skönhet», den dömer icke efter förståndsmässigt bestämda och fixerade regler, den är icke emot sanningen, utan »en högre sanning» [1].

Förståndet leder icke ensamt den konstnärliga produktionen, det fordras också inspiration. Detta framhölls efter Thorild med styrka av Benjamin Höijer, den förste teoretiker

hos oss, som representerar den nya estetiska kulturen, vilken i huvuddragen var den samma som den Herder, Goethe och Schiller grundlagt i Tyskland, och som vid 1800-talets början ytterligare — och med en viss ensidighet — fördes fram av de unga romantikerna. Höijer var också den förste, som hos oss på ett avgjort och följdriktigt sätt fastslog konstens område såsom ett självständigt, av utomliggande ändamål oberoende, åtskilt från både moralens och nyttighetens sfärer. Skarpsinnigt framhåller Höijer, att geniet innebär en oupplöslig förening utav avsiktlig och instinktartad verksamhet, av frihet och nödvändighet och att konstskapandet är ett relativt ofritt och omedvetet åskådningstillstånd [1]).

Nu blev poesien erkänd som något annat och mera än »sunt förstånd i prydliga verser». Fantasien fick åter komma till sin rätt, ja, den sattes av de unga romantikerna (fosforisterna) i högsätet bland de mänskliga förmögenheterna: det fantasibegåvade geniet stode på en helt annan nivå än den övriga skapelsen, och dess verksamhet vore analog med världsskapandet. Också Tegnér delade denna uppfattning, om han än ofta gent emot de avancerade romantikernas »nebulism» starkt betonade klarheten i gestaltningen [2]).

För den skapande liksom för den njutande fordras fantasi, yttrade dessa romantikers ledare hos oss, Atterbom, »ty endast genom denna tager poesien såsom konst i allmänhet och såsom det skönas eviga självbildningsdrift den synliga naturen i besittning». Och genom poesien föres människan in i en högre värld, där konstnären suveränt härskar, och där — såsom det heter i prologen till Phosphoros (1811) — »var klang bär färg, var blomma talar». Genom en medveten viljeakt öppnar sig dock icke denna värld. »Li-

vets mystèr», liksom »sångens mystik» vilar i det omedvetnas dunkel:

Natten, den trogna, alltjämt är färgers och skepnaders moder,
närer dem hult vid sitt bröst, räcker till fadren dem fram . . .
Så ock i dikten det givs, ja, i tänkandet självt, ett förborgat,
heligt, hemlighetsfullt; roten av tanka och dikt.
(Fridsrop, den omarbetade versionen).

2. Ur diktarverkstaden. Medvetet och omedvetet förlopp. Visuell och auditiv läggning. Sensitiv och reflekterande begåvning.

Den skapande verksamheten framställes också av nyare psykologer som ett mer eller mindre omedvetet seende och erinrande och ett avsiktslöst upplevande, ett omedelbart syntetiskt fattande. Det avgörande blir då styrkan av det omedvetna, vari väsendets urgrund vilar, med det elementära driftlivet, de lägre och de högre känslotonerna samt föreställningsbilderna från ett förflutet och aningsbilderna för ett kommande. I den psykologiska forskningens undersökningar på detta område ligger ett stort framsteg. Men genom sakens natur är området mycket svårtillgängligt: diktarverkstaden kan icke ens av diktaren själv fullt klarläggas. Och det måste även erkännas, att också det medvetna arbetet har en stor betydelse för diktandet. I själva verket är den diktande verksamheten en invecklad process, vari såväl det medvetna som det omedvetna själslivet deltager. Och förhållandet mellan det ena och det andra ställer sig mycket olika i olika slags diktning, likasom hos olika slags diktarnaturer.

I allmänhet kan man säga, att, där stämningen i en dikt överväger, där har det omedvetna arbetet varit rikt och

kraftigt. Så i den korta innerliga lyriken. Den berättande dikten och särskilt romanen förutsätter åter en reflexionsmässig beräkning. Likaså det väl avvägda dramat. Men i dramat kan också den starka omedelbarheten träda fram, och detta är ju icke heller uteslutet i epiken.

Det föreligger från diktare i olika länder många intressanta yttranden om den egna skapande verksamheten. Dylika självobservationer kunna ha stort värde, men måste upptagas med en viss försiktighet. Somliga författare synas för sig själva arbeta med fullt klara föreställningar och fullkomligt medvetet. Sådana yttranden möta oss t. ex. hos Tegnér. Ett bekant exempel är också E. A. Poes förklaring på tillkomsten av dikten The Raven (Korpen, övers. av V. Rydberg), som skulle vara i sina dystra effekter — »never more» — fullkomligt matematiskt beräknad. Men en dylik förklaring måste bero på något — kanske just något omedvetet — självbedrägeri eller på bristande självanalys: fullkomligt medvetet i alla drag, stämningar, bilder och språkuttryck, kan ingen äkta dikt komma till. I produktionens ögonblick är diktaren »rörd», oreflekterad, »oavsiktlig som ett barn», såsom Heidenstam säger i Renässans. Stämningar och idéer »komma över honom som en åskby». Även i de fall, där han förut avsiktligt beräknar t. ex. versformen, är denna avsikt vid utförandet förgäten. Ernst von der Recke har också påpekat detta; men annars gör författaren till Det lukkede Land väl icke sig själv rättvisa, då han — kritiserande den »Überschwänglichkeit», varmed man ofta talar om inspirationen — yttrar [1]):

Visserligen händer det, att ett motiv plötsligt genom en yttre anledning påtränger sig som en överraskning utan att vara sökt. Det normala är emellertid — för mig åtminstone — att jag ställer mig själv en uppgift över ett mera medvetet valt motiv. Början bildas så av ett fullt reglerat tankearbete, varvid man för

sig klargör en serie spridda enskildheter och fastslår olika hållpunkter, alldeles som en vanlig avhandling. Likväl sker det då nästan alltid något, varigenom plötsligt, likasom vid en explosion av ämnen som man blandat, det väsentliga antager en slående form på en enskild punkt, som blir bestämmande för helheten; det är i denna punkt, som jag huvudsakligen ser det man kallar inspiration — ett ögonblick, som är så kort och som upptager en så starkt, att man här glömmer att dissekera sig själv genom att anställa betraktelser över huru det gick till, och, när man övertänker det, alltid står inför ett resultat, som kännes som ett fait accompli.

Inspirationen, som i många fall och hos många skalder gör sig gällande på ett mera omfattande sätt och blir märkbar både vid ämnets gripande och första formande samt även vid det enskilda uttryckets träffande, förnimmes såsom något utifrån bekommet, något givet — ingivelse, vision eller, i sin högsta, mest omedelbara form, uppenbarelse. Många författare, en Goethe, en Hebbel, en Atterbom, beteckna också diktandet som ett slags drömmande. Även för ickediktare kunna ur omedvetna tillstånd bilder och bildserier framträda [1]). Och för diktaren är detta än oftare fallet. Strindberg har en gång (för Ola Hansson) berättat om sitt skapande: »Om natten ligger jag oftast vaken ett par timmar innan jag somnar. Då arbetar min hjärna med ett oerhört material, ett enda kaos. Men om morgonen, när jag stiger upp, är alltsammans ordnat på bästa vis, och jag behöver endast taga pennan i handen för att det av sig själv skall löpa ned på papperet».

Den konstnärliga verksamheten är icke tänkande i vanlig mening och i varje fall icke blott tänkande. Den är både tänkande och skådande på ett högre plan. Det föreställningsmässiga framkommer och utvecklas just i och genom det åskådliga (intuitionen): »äkta åskådningar äro icke tankar utan tankeföderskor» (Hebbel). I sin skådning griper diktaren,

liksom det produktiva geniet i allmänhet, bilder och föreställningar, som innebära en djup vishet, till vilken den blott reflekterande tänkaren icke når eller endast på mödosamma omvägar kan komma fram. Emellertid se vi ju också, att denna omedelbara skapande förmåga kan ägas av författare på vetenskapens fält, utan att de äro diktare i egentlig mening; och den måste ägas av forskaren, liksom av uppfinnaren, statsmannen, religionsstiftaren, för så vitt han ju skall framställa nya former och möjligheter i tänkande och tillvaro [1]).

Diktkonsten är tvivelsutan ett särskilt slag av verksamhet och arbete, förbehållet vissa egendomligt begåvade individer. För denna begåvning är ett rikt, både medvetet och omedvetet arbetande själsliv den första förutsättningen. Diktarens mottaglighet för sinnesintryck måste vara förfinad och stegrad. Intensivt och skarpt skall han kunna uppfatta vad som försiggår utom och inom honom. Detta upplevda bevaras i hans minne och blir till »starka, klara och konkreta» föreställningsbilder [1]). Nya associationer strömma till. Och dessa bilder och föreställningar, som i hans känsloliv omsättas, framstå i mångfald och rikedom på en gång och behärskas av en helhetsskådning På detta sätt förfar diktarens fantasi syntetiskt — omdanande och sammanfattande. Slutligen kommer härtill förmågan av det yttre uttrycket, ett musikaliskt öra och ett vaket, djupt och omfattande språksinne.

I diktarbegåvningen ingår å ena sidan förmåga av bildlighet, intuition (i trängre mening), och å den andra sinne för rytm och klang: diktaren är dels visuellt dels auditivt anlagd. Stundom överväger antingen det ena eller ock det andra draget, och man kan då tala om en *visuell* typ och en *auditiv*, den förra är vid konception som vid utförande

mera plastisk-målerisk, den senare mera musikalisk. Konstens historia visar oss också flere exempel på målare-poeter likasom på musiker-poeter — bland de förra kan det erinras om Dante Gabriel Rosetti och Ernst Josephson, bland de senare om Rousseau, E. T. A. Hoffman och framför alla Richard Wagner, det mest storartade exempel på förening av musikalisk och poetisk-dramatisk begåvning [1]). Men en äkta skald får icke sakna någon av dessa sidor (den visuella och den auditiva), hos den stora harmoniska diktarnaturen sammansmälta de och understödja varandra.

Bildligheten framträder stundom hos diktaren starkt och nästan på ett yttre fysiologiskt sätt. Så berättade Tegnér att det vid författandet sken och blixtrade inom honom. Somliga se i konceptionens ögonblick ett färgfält, t. ex. gult eller rött, varur bilderna eller gestalterna uppstå. Och dessa gestalter kunna, redan under produktionens tidigare stadier, taga så fasta former, att de tyckas leva och röra sig som yttre, självständiga objekt för diktarens fantasi. Men en viss musikalisk stämning är, åtminstone för många diktare, det primära. Och det rytmiska förloppet av stämningar och föreställningar markeras gärna också i en yttre rytm av kroppsrörelser; mången diktar under ständig vandring upp och ned i rummet. Särskilt för den lyriske skalden är det musikaliska betydelsefullt, och ofta är visan redan i sin första kärna knuten till en viss språkmusikalisk form, en viss vers- och strofbildning; men egendomligt är, att det poetiskt auditiva icke hos alla sammanfaller med det specifikt musikaliska: en skald, som äger föga sinne för den egentliga tonkonsten, kan dock ha ett fint öra för den poetiska formen, en sådan var t. ex. Franzén. »Till grund för mina bästa frambringelser ligger alltid en rytm», vittnar Ossian-Nilsson i en intressant

essay (Ett stycke dikterisk genetik, Ord och Bild 1911). Om ett av sina mest personliga verk Tigerhuden berättar han, att det i ett nu framstod för honom som en syn under åhörandet av en ouvertyr, spelad å en konsertrestaurant. Och liknande omtalar den tyske dramatikern Otto Ludwig: en av hans bästa gestalter framstod som en uppenbarelse under åhörandet av en Beethoven-symfoni. — Det musikaliska anlaget förefinnes ju ofta hos sensitiva naturer, som lyssna till den spröda »själsvibrationen», och hos vilka gestaltningen förlorar sin fasthet. Men detta är dock ingen allmän regel. En sådan skald som N. Lenau ägde, jämte sin djupa musikaliska begåvning, en utpräglad bildstyrka och plastisk modelleringsförmåga. I den svenska litteraturen ha vi också flera exempel på denna förening. Huru fast i former och konturer är icke Geijer, för vilken annars det rent musikaliska kanske ägde än större betydelse än det poetiska. Och ovan har jag antytt den slående åskådligheten hos Bellman, som målar också med rytm och klang. [1]) —

De olika anlagen hos diktaren komma först till sin rätt genom en stark, intensiv viljekoncentration. Först denna gör honom till konstnär. Hela hans varelse skall uppgå i det poetiska tillståndet, med hela sin själ skall han sträva till den dikteriska avsiktens förverkligande. Genom denna skaldens hängivenhet åt sin uppgift, vilken han fattar som en allvarlig, arbetskrävande livsgärning — ett fantasiarbete icke en fantasilek, såsom Jakob Knudsen betonar [2]) —, kommer även det omedvetna själslivet att ryckas med, och på detta sätt blir den omedvetna verksamheten icke alldeles ofrivillig utan kan i viss mån göras beroende av den mot bestämt mål arbetande viljan.

I förmågan av detta växelliv mellan medvetet och omed-

vetet visar sig just den produktiva begåvningen. Det halvgångna geniet förmår icke genomföra en sådan växelverkan och når ej det fulla realiserandet av den poetiska avsikten. »Geniet utmärker sig», yttrar Max Graf, »genom den största rikedom på omedvetna krafter och största säkerhet att konstnärligt organisera alla dessa krafter». Nu kan än det medvetna, än det omedvetna överväga, ytterst sällan nås det högsta i bådas harmoniska förening. Till och med hos en och samma diktare ser man stundom det rika omedvetna kraftlivet starkare framträda, stundom åter den medvetna skickligheten. Där konstnären endast i enstaka fall lyckas få fram guldkornen ur den råa malmen, talar man om »fragmentariskt geni». Är åter skickligheten i utförandet det förnämsta, men den nyskapande originaliteten ringa, brukar man benämna denna art av begåvning *talang*.

Talangen beror i hög grad på övning och skolning och finnes i regel hos högt bildade individer. Men övning och skolning av både det kritiska omdömet och av formsinnet äro ingalunda en oviktig sak för geniet, också geniet måste arbeta sig fram till konstmedlens behärskning. Likaså är en högre bildning visserligen intet villkor, men kan vara väsentligen befordrande för diktandet, i all synnerhet när det går utöver den lyriska stämningens sfär. Dock får det teoretiska kunskapsförvärvet, studierna, icke för starkt skina igenom och hindra omedelbarheten eller förstämma.

Ett vackert exempel på konstnärlig övning, på energisk kamp och seger över stoffet visade Victoria Benedictsson (Ernst Ahlgren). Hon har bl. a. gjort denna intressanta självbekännelse: »Endast fortsatta ansträngningar och en ständig övning skall sätta mig i stånd att uttrycka mina tankar. Och detta gäller allra mest om vad jag känner renast och

bäst». Och vidare: »Somliga äro födda med formen i sig, men det är icke jag, och jag måste arbeta hårt för att få bukt med mitt stoff, det må nu synas huru lätthanterligt som helst» [1]). För andra diktare tyckes produktionen åter förflyta med synnerlig lätthet, men denna lätthet kan också locka till ytlighet.

Det beräknande förfarandet är hos den ene diktaren starkare framträdande än hos den andre. Den ene är mera *reflekterande* anlagd, den andre mera *sensitivt.* Någon gång kan man hos geniala naturer finna dessa element, beräkning och stämning, vara i harmonisk jämvikt, så att båda komma till full rätt, till fullt genombrott. Man brukar anföra Goethe som exempel. Vi kunna i den svenskspråkiga litteraturen hänvisa på Runeberg: den omedelbara stämningsmättade intuitionen var hos honom merendels förenad med »konstnärsskapets visdom» [2]). Tegnér, som ofta ådagalade en glänsande intuition, var dock i sitt diktande mindre sensitiv. Bilderna stå hos honom fram med ett slags logisk skärpa; men de komma blixtlikt och merendels omedelbart. Till den utpräglat reflexionsmässiga typen hörde Leopold, under det att Lidner helt och hållet var sensitiv.

Även en reflekterande diktarnatur — man tänke t. ex. på Schiller eller på den i högsta grad litteräre Swinburne — kan vara ett geni, för så vitt han går nya vägar och på ett äkta poetiskt sätt, i känslofylld skådning, fördjupar livsinnehållet. Men annars är här talangen ett vanligare fenomen, med ofta högt utvecklad kombinationsförmåga och formell skicklighet.

Det sensitiva eller det reflekterande kan icke blott utmärka olika diktarnaturer, utan också olika skeden i samma diktares utveckling. I regel är det ju så, att stämningens omedelbarhet avtar med åren, då det besinningsfulla, kritiska

allt mera kommer fram. Vi se mycket ofta att en lyrisk diktares bästa produktion tillhör hans yngre dagar (vanligen åldern under 40 eller 45 år); ett motsatt förhållande är sällsynt, såsom biografierna lära oss. Episka författare åter synas längre kunna bibehålla sin produktionsförmåga.

De båda typerna äga också i viss mån en etnologisk betydelse. Icke utan grund har man nämligen framställt den sensitiva diktarbegåvningen såsom särskilt utmärkande för den germanska rasen, den reflekterande åter för den romanska. Detta kan också förklara, varför fransmännen t. ex. äro i hög grad framstående i det teatermässiga dramat, som framför allt fordrar beräkning, kombination och avvägning, och varför de likaledes visa stor skicklighet i planläggningen och konstruktionen av en roman.

8. Den diktande verksamhetens moment och stadier.

Den diktande verksamheten är sällan jämnt och omedelbart fortlöpande eller under hela sitt förlopp fullt homogen — det skulle då vara i ett kortare lyriskt poem, ehuru även där de olika delarna nästan aldrig torde tillkomma i ordnad följd från poemets början till dess slut. Vanligen kan man i en dikts tillblivelse urskilja flera olika moment, som ofta framstå som steg i en utveckling. Man har jämfört dessa moment med stadierna i den verkliga livstillblivelsens process: befruktning, embryo, inre och yttre växt, födelse. En analogi föreligger tvivelsutan; men upptar man detta beteckningssätt, synes den omedvetna faktorn bliva alltför ensidigt betonad, och dessutom är ordningen mellan momenten icke alltid den däri antydda.

Det omedvetna arbetet får sin största betydelse på de tidigare stadierna av en dikts tillkomst; där spelar också känslolivet, som väsentligen vilar i det omedvetna, sin största roll. Detta omedvetna arbete fortvarar nu visserligen (med den poetiska stämningen) under hela proceduren, och det är även betydelsefullt för det yttre uttrycket, träffandet av den rätta språkbilden; men i komposition och formgivning kan det beräknande förfarandet vida starkare framträda.

En viktig faktor, som ursprungligen står utanför den omedvetna processen, är *ämnet* eller *det yttre motivet,* som i förra kapitlet avhandlades. Detta kan nu visserligen givas i en upplevelse, som omedelbart framkallar den poetiska stämningen, det kan helt uppgå däri och direkt bliva till bild i konceptionen — man kan i detta fall säga, att det yttre och det inre motivet täcka varandra. Men detta är långt ifrån alltid fallet. Ofta kommer ämnet till såsom något från början främmande för diktarens intention, något som tillfälligtvis upptages i hans stämning och där finner en förberedd mark; eller också gripes det rent av genom ett mer eller mindre avsiktligt urval till och med ur litterära källor.

Det första momentet i den diktande verksamheten kan man beteckna som den *poetiska stämningen* i specifik mening, denna må nu vara föranledd av en yttre upplevelse eller ej. Denna stämning har en viss grundton och halt med ett visst obestämt föreställningsinnehåll (tyskarnes »Gehalt» i motsats till »Inhalt»); och den fortvarar, i större eller mindre styrka, under hela produktionen. Detta tillstånd kan präglas av entusiasm, av vemod etc., och redan här kan man urskilja de olika stämningstyper, som utmärka vad man kallar de estetiska modifikationerna: det behagliga, det upphöjda (sublima), det humoristiskt komiska, det rörande och

det tragiska, i olika nyanseringar och stundom i kombinationer. Under denna stämning utfälles en psykisk enhet, vilken man kan beteckna som en inre bild av ännu obestämda konturer; denna stämningsbild blir *det inre motivet*.

Nu inträder, med denna bild, *konceptionen*. Ofta utgöres den rudimentära bilden eller det uppslag, som gives i den första stämningen, blott av en enkel föreställningsföljd eller en helt ringa händelsegrodd, som först långt senare, då det egentligt produktiva stadiet inträder, och kanske efter flera ansatser och omvandlingar, når till utveckling och fullbordan. Stundom klingar detta uppslag fram med grundstämningen i diktens första ord, såsom man kan tänka sig förhållandet varit vid Atterboms Sippan: »Härold för den unga Flora» eller vid Runebergs »Vårt land, vårt land, vårt fosterland» eller vid Wirséns Kvällen: »Betrakta betrakta! Han sjunker så sakta, den flyende dag». Men ofta är den första bilden eller föreställningen icke något huvuddrag i den utförda dikten eller betecknar någon huvudperson i dramat eller berättelsen. Uppslaget till Snoilskys Kung Erik var t. ex. blott en melodisk Mälarstämning, som omedelbart fick uttrycket: »Vagga utan mål en natt i vackra maj»; långt senare fann skalden det ämne, det »konkreta fall» — kung Erik och liten Karin och deras unga kärlek — varpå romansen blev uppbyggd. Detta exemplet, som också är belysande för åtskillnaden mellan stämningshalten eller det inre motivet och det novellistiska innehållet (»ämnet», »fabeln») eller det yttre motivet, visar att konceptionens utgångspunkt kan ligga i något inuti den utförda dikten förekommande. En sådan utgångspunkt betecknas med rätta som den *kärna*, omkring vilken dikten *kristalliserar sig*. Vid analys av diktverk tycker man sig ofta finna en sådan kärna i de sär-

skilt betecknande och kraftfulla slutorden eller slutraderna; så t. ex. i flera Fänrik Ståls sägner, Lotta Svärd, Sven Duva, Fältmarskalken o. s. v. [1]). —

Det antyddes nyss, att i vissa dikter hela innehållet omedelbart framträder i den första poetiska stämningen och blir direkt till bild i konceptionen, där diktandets process sammansluter sig och blir nästan punktuell. Dessa dikter äro då vanligen av en enkel lyrisk art och höra till vad man kallar den absoluta stämningspoesien. Sådana kunna uppstå t. ex. vid upplevelser av erotiskt slag. Men också för längre dikter kan det hända, att ämnet gives omedelbart med upplevelsen, och att det produktiva tillståndet direkt utlöses ur primärstämningen. Heidenstams Ett folk, som nu visserligen består av en rad lyriska dikter, lär ha tillkommit på en enda natt i sin fulländade form; där har den poetiska idén utgått ur en genom en särskild upplevelse väckt stämning, en stark fosterländsk känsla, stegrad genom harmen över dess misskännande; nya eller förut bekomna bilder ha tillströmmat, och ur kärnan har utkristalliserats flera olika konceptioner med skilda men genom stämningen sammanhållna yttre motiv (ämnen) i de olika sångerna.

Detta sist anförda fall synes vara ett belägg för Juvenalis' ord: »facit indignatio versus» [2]). Men i regel är ett tillstånd av stark känslouppsvallning, orsakad av djupt gripande eller uppskakande händelser och upplevelser, icke i sin momentana häftighet ägnat att bilda direkt utgångspunkt för en dikts gestaltning. Diktaren är för starkt gripen som människa, står för djupt inne i den reala affekten, för att hans fantasi skulle kunna klart återspegla det upplevda. »Icke den högt uppbrusande vågen, utan det jämna djupet speglar världen», heter det hos Jean Paul (Richter); och från honom

brukar man också anföra denna aforism, som i många fall, ja väl i de flesta träffar det rätta: »den hand, i vilken lidelsens feberpuls slår, kan icke fasthålla och föra den poetiska, lyriska penseln». Om poeten Ignotus heter det i Heidenstams Inbillningens logik: »Han kunde icke skriva om det som omgav honom. Allting behövde först omstöpas till inbillning och hågkomster». I den milda och fjärmande erinringens ljus skall han dikta; först därigenom kan objektet klart framstå som objekt. Detta förhållande, i föregående kapitel vidrört, är det man kan kalla *avståndets lag* på den skapande fantasiens område. I själva verket torde även i de fall, där dikten tyckes omedelbart vara framsprungen ur en upplevelse och diktartillståndet förefaller vara punktuellt, en viss om än helt kort tidsintervall ha förgått mellan upplevelsen och gestaltningen. Under denna intervall — varpå väl åter ett realt affekttillstånd kan inträda — försiggår då objektiveringen av den poetiska idén. Att genom dikt befria sig från ett smärtfullt, kväljande tillstånd, att, såsom Goethe trodde sig ha gjort (t. ex. i Werther), »skriva sig smärtan från livet», kan väl någon gång synas vara möjligt: att meddela sig, att utgjuta sig, lättar ju alltid ett betryckt sinne; man har till och med i denna riktning tolkat Aristoteles' sats om »katarsis», urladdningen av affekterna, som skulle vara diktens (tragediens) fysiologiska kännetecken, då i och genom gestaltningen konstnären åter kommer i jämvikt. Men den djupaste smärta, som den största glädje, har inga ord, och de liksom av hjärteblodet färgade skaldeverken torde — såsom R. Lehmann framkastar — mera vara att betrakta som tecken på en ernådd, om än övergående lättnad från smärtans tryck än egentligen som medel till denna självbefrielse. —

I vanliga fall och för längre dikter är skapandet således en på visst sätt indelad, om än högst varierande procedur. Konceptionens stadium, ännu passivt men potentiellt (innebärande en ansats, en intention), uttömmer sig i det egentliga *produktiva tillståndet.* I detta tillstånd, vilket — såsom vi nyss sågo — hos mången diktare är utmärkt genom en stark rytmisk musikalisk stämning och ofta betecknas genom en också i det yttre synlig upprördhet, en ömtålig spänning, strävar konceptionens bild att aktualisera sig genom en positivt dikterisk kraftyttring. Nu framstår den specifikt konstnärliga förmågan — konst kommer ju av kunna, liksom poesi av *ποιεῖν*, göra, förmå, gestalta. Poetisk stämning och till och med poetiska »tankar» (konceptioner, bilder) kan även en icke-diktare nå eller fånga; men dessa komma sällan fram i produktion, och när de framkomma, ingå de icke i en poetisk helhet.

I det produktiva tillståndet försiggår den konstnärliga besjälingen, då den inre bilden blir levande, utträder ur känslans allmänhet och blir oberoende av upplevelsen. Nu kan bilden utvecklas och tillväxa genom inre och yttre associationer — stundom kommer först nu det novellistiska innehållet med, såsom vi nyss sågo; och inre och yttre förhållanden framträda som befordrande eller hämmande. De olika slags elementen ordnas och förbindas under en helhetssynpunkt eller totalidé. Så arbetar fantasien sammansättande eller upplösande och uttagande, förstärkande eller försvagande [1]). Till inspirationen kommer även kombination. På detta sätt blir den ursprungliga bilden ofta till något helt nytt. Detta är »urformen» eller *den poetiska idén,* en organism, som skall vidare utbildas och gestaltas.

På denna urform koncentreras nu diktarens energi. I

fantasierinringen bibehållas blott de väsentliga dragen, som bäras av de ledande känslotonerna och som äga en för avsikten specifik karaktär, de poetiskt individuella dragen — ej de begreppsmässigt allmänna. Utav dessa väsentliga drag bildas nu den poetiska idén likasom koncentriskt — i kristallisation kring kärnan, icke genom blott uppradning. Oväsentligheter och tillströmmande moment, som kunna föra på avvägar, hållas borta och avlägsnas.

I denna inre behandling under en totalidé är *det konstnärliga förståndet* (»die göttliche Besonnenheit» enligt Jean Paul) särskilt verksamt. Det är en logisk instinkt, vilken — såsom Hans Larsson påpekar (Poesiens logik) — icke är bunden till en enda medveten kompositionsprincip, såsom den grövre logiken, utan genom förenande av flera synpunkter kan visa sammanhanget mera organiskt och således i grunden, om än icke på ytan, mera logiskt. Diktaren arbetar med »logiska avsikter bakom skenbara godtyckligheter». Det är denna »finlogik», som betingar konstnärens smak och takt, och som åtskiljer den äkta fantasimänniskan från fantasten.

Det konstnärliga förståndet, både som omedveten och som medveten logiker, måste tillerkännas betydelsen av en särdeles viktig faktor i diktens tillblivelse. Och såsom vi sett höves det även geniet att genom övning ernå en »fantasiens kritiska skolning». Icke blott i de bildande konsterna utan också i poesien är skissen eller *utkastet,* det första försöksvisa utförandet i sammanträngd form, ett verket befordrande, ofta (för längre diktverk) nödvändigt moment. Genom skissen — som hos olika konstnärer har olika omfång — befordras icke blott verkets ekonomiska avvägning och

arkitektonik, skissen sätter också fantasien i rörelse och sporrar till nytt fantasiarbete.

Genom den alltjämt fortgående *inre gestaltningen* blir formen alltmera utbildad. Ett viktigt moment är först *kompositionen.* Dikten planlägges, de olika delarna ordnas och avvägas mot varandra. Men här ligger faran nära att låta den medvetna reflexionen överväga så att poesiens arkitektur blott blir en avsiktlig och grund konstruktion. Allt måste för att bli levande i poesien uppfriskas av det omedvetnas bad. Vid längre diktverk fordras upprepad koncipiering och förnyat produktivt tillstånd, liksom fortvarande poetisk stämning, för att ur själslivets djup nya skatter, nya bilder och föreställningar, skola kunna upphämtas. Men detta fortsatta arbete slår icke sällan fel — ej minst på grund av trötthetens lag; och så kan man förklara, att så många ofullbordade planer, utkast och fragment möta oss även hos stora skalder. Atterboms Fågel Blå har en bland de mest storslagna planer vår litteratur kan uppvisa; blott några få partier äro utförda, de andra upptecknade i utkast, vari de poetiska tankarna mer eller mindre utförligt angivas, stundom med utsättande av rytm och melodi (versform).

Under den inre gestaltningen har på en eller annan punkt *den yttre utarbetningen* också kunnat försiggå. Språkbilden träder tidigt fram, på enstaka punkter redan i den första konceptionen. Omedelbart har, såsom vi sett, en sats eller ett versled kunnat giva sig, stundom också rytmen och till och med strofbyggnaden. Men i det hela träder »tankespråket» först efter hand fram i det yttre. Utmejslingen sker då ofta med beräkning och mer eller mindre medvetet. Det reflexionsmässiga arbetet yppar sig än tydligare vid den

s. k. avfilningen och överarbetningen, liksom vid korrigering och förändring i större utsträckning.

Här vid den yttre formens gestaltning kunna även relativt obetydliga faktorer, t. ex. en ljudlikhet, ett rim, framkalla uppslag, som av diktaren fördelaktigt användas. Också här kan kampen med det motspänstiga materialet bli av värde för verkets fulländning. Men det gäller då att kunna bevara den omedelbara träffsäkerheten, som räddar från intrycket av nödfallsutväg. Avsiktligheten får icke skina igenom, den sökande beräkningen får ej bryta tonen och stämningen. Alltför lätt försvinner vid överarbetning den första konceptionens friskhet och doft, på samma gång som därmed väl kan uppnås en större begriplighet och konsekvens, liksom även mera påtagliga yttre effekter. Men å andra sidan kan en diktare, som i det första produktiva tillståndet icke helt och hållet lyckats förverkliga den inre bilden eller utprägla urformen. till fullödig gestalt, vid en senare tidpunkt vinna större träffsäkerhet. Hans omarbetning blir då en förbättring. Detta kan gälla både den inre formen, den poetiska idén, och de yttre elementen, rytmen och melodien samt språkuttrycket, ja även diktarten.

Att jämföra de olika skedena av en dikts förvandling från det första utkastet till den sista omarbetningen, är av synnerligt intresse för kännedomen om en skalds sätt att dikta och de olika sidorna i hans begåvning. Vår svenska litteratur erbjuder talrika exempel på dylik omformning av konception och utförande. Ett par blott må här anföras.

Franzén har ofta med rätta fått den förebråelsen att han i onödan omarbetade sina poem, som i flera fall förlorat sitt omedelbara behag. Så är det med Det nya Eden, som i sin första gestalt (1795) väl icke var alldeles klar, men utgör en

glänsande och musikalisk vision — i viss mån vår första romantiska dikt i nyare tid; i omarbetningen 1800 försvann denna karaktär till stor del, och 1804 framkom en ny omarbetning, som egentligen är ett nytt poem (en »moralisk fantasi») med ny dikterisk idé. Liknande är förhållandet med Den gamle knekten, som med sin enkla trovärdighet och sin konkreta hållning betecknar ett nytt uppslag i vår berättande poesi; här har dock det senare stycket — som för övrigt ytterligare omarbetades — i andra avseenden vunnit någon ersättning för vad den förlorat i naiv omedelbarhet och frisk doft. Runeberg har varit alldeles för sträng, när han påstått att alla Franzéns ändringar voro »absolut och utan undantag försämringar». Icke så sällan visar denne större träffsäkerhet i uttryckets suggestiva kraft vid en omarbetning än vid det första produktiva tillståndets gestaltning. Som prov må anföras första strofen av Människans anlete i dess ursprungliga och i dess senare fattning [1]):

I, som skriken: »det är ingen,
som gett ordningen av tingen,
slumpen ställde dem»;
dårar! blott till källan stigen,
sen ert anlete och tigen,
rodnen och gån hem!

I, som sägen: »det är ingen,
ingen själ fördold i tingen,
allt är stoft, ej mer»;
dårar! blott till källan stigen,
sen ert anlete och tigen,
rodnen, höljen er!

Från Atterbom, vilken, såsom ofta romantikerna, visade större lätthet i konception än i komposition, kunna också många belysande prov på omgestaltning framdragas; hans Rosen t. ex. har i sin senare form (1837) fått en helt ny inre halt och mening. Det gives också fall, där omarbetningen beror därpå att i planen det yttre motivet eller anekdotiska innehållet förändrats. Ett exempel på detta är Runebergs Kulneff: ursprungligen hade skalden tänkt sig annat

innehåll och en annan gång av dikten, under det att stämningen och det inre motivet (den ädle fiendens karaktär) och även den yttre formen från början varit desamma som i den slutliga bearbetningen.

Från vår nyaste litteratur föreligger ett märkligt exempel på radikal omarbetning i Gösta Berlings saga. Författarinnan berättar (i En saga om en saga), att hon först tänkt avfatta sitt ämne i en cykel romanser (i stil med Fritiofs saga) och att hon sedermera försökte ge det dramatisk form. I den slutliga, nu föreliggande gestaltningen som roman-artad berättelse har verket något kvar av romansens poetiska stil och även av dramats spännande situationer och dialoger.

En bland våra nyare lyriker, som arbetat mödosamt och under långvarig prövning, var (enligt R. G. Berg) Gustav Fröding. Han formade och omformade, valde och förkastade och ersatte ord och versdelar, nedskrev en eller annan rad och sammanfogade det hela med stor betänksamhet. Men hans dikt blev ingalunda blott i yttre mening fulländad. virtuosmässig. Hans meditation har säkerligen till stor del varit omedveten, i de flesta fall äro ändringarna förbättringar och visa omedelbarhetens friskhet och träffsäkerhet.

Detta är konstnärsskapets vishet, som medför klarhet, mått och sammanhang och icke föraktar tekniken såsom »simpelt hantverk». Den äkte skalden skapar sin egen teknik, sitt eget uttryckssätt, sin särskilda stil. Hos honom stelnar icke stilen till manér, den är städse levande och ung. Hos honom synes formen vara ett nödvändigt, omedelbart och ofrivilligt uttryck för vad han i fantasien upplevat och i känslan skådat: »de höga konstverken äro tillika de högsta naturverk», säger Goethe. Men bakom denna form ligger den kritiska skolningen och den tekniska

behärskningen och framförallt den energiska konstnärliga viljan.

4. Diktaren och diktandet.

Den äkte skalden uppgår helt i sitt verk. Han är gripen av ett starkt begär att förverkliga sin poetiska intention. Inbillningskraften, den känslomättade fantasien, tar också själslivets andra krafter i anspråk, och reflexen härav gör sig ofta märkbar i konstnärens eget inre och yttre liv. Han kommer då att bilda en typ avvikande från genomsnittsmänniskans. Genom stegringen av vissa förmögenheter verkar han stundom övernormal. Men man äger därför icke rätt att genast tala om abnormitet. Det är sant, att, likasom ofta hos konstnären, de omedvetna krafterna överväga hos den sinnessjuke, men den senare är motståndslöst prisgiven åt deras tummel, konstnären behärskar dem, och hos honom är även det medvetna livet vaket och kraftfullt, vilket det icke är hos den sinnessjuke. Konstnären arbetar energiskt och avsiktligt på den för honom centrala uppgiften; den sinnessjuke uppgår i det periferiska.

Emellertid synes hos diktaren, med hans hastigt växlande stämningsliv och hans ensidiga, de psykiska verktygen i hög grad ansträngande arbete, en rubbning ur jämviktsläget lättare kunna inträda än hos vardagsmänniskan eller det praktiska livets arbetare. Och den nyaste psykologiska och psykopatiska forskningen har också riktat uppmärksamheten därpå att den konstnärliga verksamheten ofta åtföljes av vissa egendomliga biföreteelser; bland dessa märkes särskilt en stegrad sexualitet, och detta är av obestridligt intresse, då man erinrar sig, att en jämförelse mellan det erotiska till-

ståndet och det produktivt konstnärliga för diktaren själv icke ligger fjärran [1]).

En obehärskad, ensidigt riktad fantasi, som icke äger »den gudomliga besinningen», kan lätt slå över och gripa in på det reala livets område. »Geniets suveränitet», som vissa romantiker predikade, kan i det sociala och moraliska livet bli en farlig lära. Kommer så till fantasteriet ett avsiktligt strävande efter originalitet och genialitet utan allvarligt konstnärsarbete — varpå exempel ofta gives i dekadentperioder — då blir företeelsen icke blott skadlig utan vidrig. Det övernormala har då ofta fått lämna plats för det abnorma.

Också det yttre uppträdandet får hos diktaren stundom en prägel av hans entusiasm, hans »furor poeticus», det kan verka tillgjordhet men också vara ett naturligt uttryck av hans eldsjäl. I många fall överväger emellertid den enkla stillsamhetens hållning, som utmärker kontemplationen och meditationen, försjunkandet i betraktelse och stämning.

Naivetet är ett karaktäristiskt drag hos mången diktare. Han uppträder med barnets omedelbarhet, nyckfullhet och älskvärdhet. Om sig själv sjunger Tegnér:

En evig yngling med en evig trånad,
ombytlig, lättrörd, barnslig, misstänksam.

Den artistiska ståndpunkten, vari, såsom Almqvist säger, innebäres »alla motsatsers underbara jämvikt och lösning», är också barnets: »Att se Guds hela skapelse ifrån den artistiska horisonten är att se den i ursprungsskick och ungefär som ett barn» (Om poesi i sak, 1845). Barndomens intryck och drömmar leva hos skalden friskt kvar, och ofta är det just dessa, som, en gång utförda, bli hans mannaålders storverk [1]).

Som gosse han redan hörde
i skyggt och bävande bröst
hur längtan sin vinge rörde
vid diktens kallande röst

sjunger Wirsén (i Sångarlynne), och gossens längtan har mannen kvar:

Än som fordom mina drömmar gå,
fastän skymning re'n betäcker färden
bortom blåa fjärden.
(ur dikten: Bortom!)

Själva skapandet innebär ofta för skalden en oerhörd spänning och kan medföra andliga smärtor. Starkast framträder en sådan olust, då skalden förgäves klappar på porten till diktningens rike, då stämning och bild icke finna sin gestalt eller då han känner svalget mellan ansats och resultat, mellan inbillningens rika liv och den utförda diktens torftighet.

Men skapandet och utförandet kan också innebära en andlig uppryckning, ja en intensiv njutning, en upphöjd lyckokänsla. Denna framträder redan i den förberedande stämningen och i konceptionen, men framför allt i det produktiva tillståndet, i de benådade ögonblick då konstnären känner att formen för idén är funnen och låter sig realiseras. En liknande lyckokänsla uppstår ju vid varje intensivt arbetes slutförande, särskilt det själsliga och på nya vägar gående arbetets: vetenskapsmannen och uppfinnaren förnimmer då en lättnad och njutning, som också har en fysisk reflex. Hos diktaren kan även, såsom vi nyss sågo, tillkomma en känsla av befrielse från det upplevdas smärta, en urladdning och »rening av affekterna».

Strindberg skrev vid sextioårsdagen om sin produktion: »Jag fann det lättast att skriva dramer; människor och händelser togo form, vände sig ihop; och det arbetet gav mig

så stor njutning att jag fann tillvaron som en ren salighet medan skrivningen pågick, och jag gör så ännu. Då endast lever jag:» Goethe yttrade också en gång på gamla dagar till Eckermann: »Min egentliga lycka var mitt poetiska mediterande och skapande». På samma sätt kände Tegnér den diktande verksamheten: »*Ποίησις,* bildningsdriften, är blomman av livsfunktionerna, *ἀκμὴ τοῦ βίου,* det högsta och egentligaste livsmomentet». Och i sitt Avsked till lyran bekände han:

Egentligt levde jag blott då jag kvad.

IV. DIKTENS GESTALTNING.

Dikten skall vara en organism, äga en inre och en yttre form [1]). I fri styrka skall den växa upp, omedelbart och naturligt skall den utveckla sig. Men den får icke forma sig självsvåldigt och godtyckligt. Den skall ansas, i mån av behov också beskäras eller ympas. Den får dock icke klippas så, att den ser stympad eller konstlad ut. Den yttre formen skall vara ett harmoniskt uttryck för den inre, »urformen», den poetiska idén eller halten, i vilken stämningen och innehållet helt försmälts. Så ligger det sanning i den äldre estetikens sats att det sköna vore den i »bilden» fulländat återgivna »idén», vore »idéns sinnliga skinande».

Det följer nu att från objektets (diktens) synpunkt betrakta den poetiska idéns yttre framträdande. Närmast utläses halten eller det inre motivet i stämningstypen, vilken bestämmes av föreställningsbildens art och känslans riktning. Ämnet, det yttre motivet, åter är medbestämmande för valet av diktart, vari åtskillnader framträda därigenom att antingen stämningen eller handlingen överväger, samt genom det behandlingssätt som denna senare fordrar. Stämningstyper och diktarter skola skärskådas i de två följande och sista kapitlen. I det nu föreliggande skall jag ingå något närmare på den inre gestaltningens framträdande i kompositionen samt den yttre gestaltningen i språket och dess former.

1. Kompositionen.

Dikten som en organism. Enhet i mångfald. Stegring. Kontrast. Avrundning. Diktens arkitektonik.

Varje organism är en på visst sätt indelad helhet. För dikten fordras därför en enhetlig — medvetet eller omedvetet tillkommen — komposition.

Formens lag bjuder då först *enhet i mångfald* eller — såsom den svenska filosofien förtydligat det — »enhet i och av mångfald». En rikedom av moment skall behärskas av en huvudsynpunkt, en ledande tanke eller en totalstämning. Dikten komponeras koncentriskt, icke genom en uppradning, såsom redan ovan framhållits; man har också uttryckt denna kompositionslag så, att det hela i en konstnärlig framställning icke är blott lika med delarnas summa, utan utmärker ett plus därtill. En dikt, som tillkommer endast genom addition och utan helhetsskådning, är ofta torr och prosaisk, såsom 1700-talets lärodiktning var. I en sådan dikt kunna emellertid vissa delar vara stämningsmättade och även visa verklig, om än partiell intuition; och likväl saknas den konstnärliga fulländningen.

I en reflexionsmässigt, blott diskursivt komponerad dikt kunna nu visserligen de olika leden behärskas av en enhetlig idé; men formen får där icke prägeln av att vara en nödvändig omklädnad för denna: andra utvägar kunde ha valts, annat novellistiskt innehåll eller ock annan yttre form. Dessa omsorgsfullt komponerade poetiska diktverk, t. ex. en tankedikt av Leopold, ett drama av Scribe, äga fasthet och koncentration; men det inre livet, som griper och kvarhåller och sätter fantasien i rörelse, äga de ofta icke, och de enskilda delarna bli även livlösa. Den dikteriska idén är då för abstrakt och har blott kunnat utföras i en logisk

disposition. Den store diktaren arbetar icke blott med den yttre, grövre logiken, han äger, såsom vi sett, också ett annat slags, mera omedelbar logik (»finlogik» enligt Hans Larsson), han behöver icke följa en avhandlingsmässig ordning; ordningen mellan momenten kan vara fri och växlande, men allt är ändock åskådligt. Synpunkterna kunna då kombineras och till och med korsa varandra; det blir en »distribution» framsprungen icke ur ett beräknande tankearbete, utan ur en omedelbar, till stor del omedveten helhetsskådning, som ger både det hela och delarna liv.

I kompositionen fortsättes och inriktas den diktande »uppfinningen», den kombinerande, subsumerande och utväljande verksamhet, som hela det poetiska skapandet ända från konceptionen innebär. I vissa fall, där man känner diktarens förutsättningar i tradition eller verklighet, kan man följa denna verksamhet i detalj. Genom en konstnärlig komposition, genom *sovring* och *förstärkning,* är det som diktaren — för att begagna Tegnérs ord i ett ovan (s. 39) meddelat yttrande — fulländar den poetiska avsöndringsprocessen, som den verkliga händelsen eller den historiska berättelsen givit anledning till. Själv har Tegnér glänsande visat detta i sin Fritiofs saga: oavsett den hållning han i det hela givit åt stoffet, händelserna och personerna, och den idé (försoningstanken) han lägger under hjältens utveckling, har han också i detaljerna och de enskilda avdelningarna (sångerna) låtit dragen framstå klarare, enklare, starkare än hans källa gav dem. Detta visar sig icke minst i de partier, där han närmast anslutit sig till den gamla sagan, t. ex. Fritiof på havet. Här har han uttagit de särskilt kraftiga dragen och ordnat dem, undvikande sagans upprepningar, och gjort allt koncentrerat och åskådligt. Av de i sagan omnämnda troll-

kvinnorna, som Helge anropat för att sejda till Fritiofs undergång, har skalden format de anfallande trollen Hejd och Ham och gjort striden med elementen levande och personlig. Likaså har han för den rytmiska gestaltningen, med dess målande omväxling i trestrofiga avdelningar, mästerligt begagnat sagans antydningar och de yttranden i versform, som där läggas i Fritiofs mun. —

Enhet i mångfald innebär också *enhet i motsats*. Ett fullkomligt likartat förlopp tröttar i längden — det är en allmän psykisk lag. En upprepning av likartade moment kan i mindre omfattning bli poetiskt verksam; i den primitiva poesien är den vanlig, såsom ovan anmärkts. Men också där sker en växling genom det mimiska uttrycket och åtbörden, och detta åstadkommer stegring. En skiftning, en om än så lätt *variering* i belysning och stämning är också vid upprepning nödvändig. Och i de flesta dikter kommer stämningen fram genom en huvudmotivets belysning från olika sidor, en omväxling, en stegring, oftast också genom en kontrastverkan.

I korta lyriska dikter förefaller väl förloppet stundom enhetligt, utan motsats; men i själva verket är det en hel rad av sammansatta moment som enheten här behärskar. Ingeborgs klagan kan tagas som exempel: i de fem första stroferna uttryckes hennes längtan och vemod i mera enhetlig ton men med variering av betraktelsesättet, så får med sjätte strofen hennes stämning en fast hållpunkt genom falken, den älskades jaktfågel, varigenom en mera kraftig variation åstadkommes på samma gång som saknadens intensitet ökas; i sista strofen åter sjunker stämningen genom den mörka dödsföreställningen, stegrad vid tanken på Fritiofs sorg. Här är, liksom i havets vågsvall, vilket återspeglas i versens gång,

en *höjning* och *sänkning;* men kontrasterna — våren, livets kraft och fullhet — spela blott i bakgrunden.

En så småningom skeende *stegring* innebäres i kompositionen av mången lyrisk dikt. Så är ofta fallet med naturkvädena. I vårvisor t. ex. av Dalin, Kellgren, Dahlgren, Runeberg är det kärleken som kröner vårens fägring. Men även i många andra dikter sker stegringen genom en sådan stämningens och skildringens övergång från naturens område till människolivets, vilka paralleliseras, då ett nytt vidsträckt perspektiv öppnas. Runebergs Ynglingen t. ex. frågar vart vinden, vart böljan för hän och utbrister så (i tredje strofen):

Tankar, otaliga tankar
sägen, var kasten I ankar?
Barn av en ädlare värld,
ges det ett mål för er färd?

Kellgrens Den nya skapelsen, vars naturbesjälning ovan (s. 20 f.) påpekats, har en likartad stegring; men kompositionen i denna längre dikt är mera konstnärlig. Begynnelsestrofen (Du som av skönhet och behagen en ren och himmelsk urbild ger! Jag såg dig — och från denna dagen jag endast dig i världen ser), som anger temat, upprepas efter styckets förra del, vari skalden sjungit om huru naturen får nytt liv för kärlekens syn. Denna upprepning blir — liksom ofta upprepningarna i folkvisan och i den större epiken — på samma gång en provisorisk avslutning, en vilopunkt och en ny ansats. Nu följer styckets andra del, där den älskades bild framstår såsom själv fyllande allt, till och med det gudomligas sfär: den högsta lyckan ligger i hennes blick. Temat är nu genomgånget, och inledningsstrofen, som, i sig själv uttrycksfull, får än kraftigare betoning genom upprepningen, kommer åter en gång tillbaka, nu såsom avslutning (en strof, till den

älskades minne, är tillfogad, men även den slutar med raden: »Jag endast dig i världen ser»).

Ett exempel på konstnärlig stegring i annan riktning, i vemodstung, smärtfylld stämning, ger Frödings Vid myren, där fantasien föres över från naturens tröstlösa ödslighet till människosinnets kval och dödslängtan. En sådan stegring har också I skogen, där temat utvecklas i fyra variationer (trasten, tjärnet, älgen, tallen); här framträder emellertid den »anfrätta mänskotanken» i skärande motsats till »färgspel och barrdoft och gransus», en var av variationerna är också byggd på konflikt och disharmoni, och den vemodsfulla stämningen från inledningsstroferna återkommer vid slutet förtätad och fördjupad. —

Vi ha ovan sett (s. 17) huru Bellman genom att skildra naturen förbereder på den scen (Movitz målande Bergströmskans porträtt) han vill skildra. I andra sånger låter han den ena personen eller gudomligheten uppträda efter den andra, den ena situationen, den ena handlingen avlösa den andra. Denna stegring genom handling, som fortskrider från moment till moment, framträder i epiken och särdeles i dramat — dramats verkan beror, såsom vi skola se, på en sådan stegring (spänning). Denna stegrings förlopp är emellertid sällan jämnt och lugnt; växlingen åstadkommes där genom vilopunkter samt mer eller mindre starka motsatser (kontraster), som också medföra stegring (jfr nedan s. 92).

All organisk växt innebär ju en differentiering; och *kontrasten* är en nödvändig betingelse för all estetisk njutning, liksom för all lustkänsla överhuvudtaget. Varje bild blir också mera tydlig och kraftfullt framträdande, om den ses emot något motsatt; intrycket blir då livligare och mera varaktigt.

Kontrasten kan nu framträda på olika sätt i diktens tillblivelse. Stundom uppbygges hela dikten därpå, stundom beror den endast på skaldens bakom liggande stämning. Än kommer den verksamt fram först i slutvändningen (såsom i den epigrammatiska dikten), än åter i den ena raden efter den andra av poemet eller i dialogen (som då kallas stichomyti). Än sättes det ena avsnittet (strofen) kontrasterande mot det andra (antistrofen); än koncentreras kontrasten i samma strof eller till och med i samma rad (antites, varom mera nedan), ja i samma vändning, vilket då synes innebära en motsägelse (oxymoron, jfr s. 120). Slutligen kan även i ordställningen (med eller utan antites) ett motsatsförhållande framstå (s. k. kiasm: »Sår bringar striden, men friden läker»).

I alla mera sammansatta stämningar får kontrasten betydelse. På den bero de olika modifikationerna av det estetiskt verksamma, de riktningar och former, som avvika från den vilande skönhetens normaltyp. Dessa riktningar och former få, såsom vi skola se på tal om stämningstyperna, i poesien en alldeles särskild betydelse; disharmonien och konflikten kan också i poesien tålas vida mera än i andra konster. I den handlingsframställande diktningen, epik och dramatik, är kontrasten för kompositionen grundläggande — kontraster mellan karaktärer och dessas uttryck, mellan handlingar, situationer och stämningar, ja kontrasterande drag inom karaktärerna själva. Men också i lyriken får kontrasten spelrum och detta icke blott i de arter, som stå på gränsen till epos och drama, utan också i tankelyriken och till och med i visan, särdeles där element från själslivet spela in.

Detta, att uppbygga dikten på en kontrast, var mycket vanligt i den franskklassiska riktningen. Här var kontrasten

ofta blott retorisk och ytlig, liksom språkformen gärna rörde sig i antiteser. För Tegnér, som uppväxte under inflytande av denna riktning, låg kontrastförhållandet djupare, och även hans senare, mera romantiskt färgade dikter bygga gärna därpå. Också hos Runeberg, vida mindre retoriskt lagd än Tegnér och även vida mera harmonisk i sin livsuppfattning, ingick kontrasten ofta redan i konceptionen. Så är framför allt fallet med hans samling Idyll och epigram, och därifrån härleder det sig väl att för dessa dikter, som ju merendels röra sig om enkla och naturliga situationer, uttrycket »idyll» icke räckte till: motsatsen kommer här ofta fram i slutvändningen, skarpt (men icke satiriskt) tillspetsad. I flera också av de kortaste se vi detta. Stundom genomgår kontrasten det hela; så i Sorg och glädje, som lyder:

Sorg och glädje båda
bodde i mitt hjärta,
sorg i ena kammarn
glädje i den andra.
Oförsonligt skilda
rådde än den ena
än den andra ensam.
Se'n den enda kom dit.
lär hon öppnat dörren
och förenat båda,
ty min sorg är sällhet
och min glädje vemod.

Här lyftes motsatsförhållandet upp på ett nytt högre plan. Så är också förhållandet i dikter som äro uppbyggda efter mera utpräglad inre rytmik, vilken i det yttre antager schemat: tes, antites, syntes. Särdeles verksamt är då ett *återvändande till utgångspunkten,* vars föreställningsinnehåll fördjupas, vars bildstyrka stegras och stämning förtätas. Vi ha

sett detta i Kellgrens Den nya skapelsen och i Frödings I skogen. Andra exempel äro Talis Qualis' Tack för god vakt och Viktor Rydbergs Tomten.

Ett återvändande av begynnelsemotivet innebär emellertid icke alltid en stegring, utan kan ock medföra ett avtagande av stämningens intensitet, ett lossande av spänningens tyngd, en vilopunkt. Så i den episka dikten, såsom nyss antyddes. I sådana längre dikter som versepos och roman pågår icke heller stegringen oupphörligt, där inträda även *»retarderande moment»*, beskrivningar, episoder, tillbakablickar etc.; och även själva huvudhandlingen går än hastigare än långsammare framåt. I dramat är ju stegringen mera strängt genomförd, men även här efter en viss rytmisk gång, såsom vi skola se.

I dessa längre dikter är en översiktlig gruppering nödvändig. Denna måste ske från huvudmotivets synpunkt; och även den *yttre indelningen* i böcker, kapitel, sånger, akter etc. måste följa motivets egen utveckling. Denna yttre indelning kan ju vara för skaldens egen intention tämligen likgiltig; men för diktens verkan är den viktig, då den underlättar mottagandet och ger intrycket av delarnas samhörighet och det helas avrundning, vilket är befrämjande för all psykisk verksamhet och omedelbart medför en lustförnimmelse.

Dikten måste såsom en organisk bildning ha en begynnelse och slutpunkt för sin »växt». *Slutpunkten* kan nu visserligen innebära en disharmoni, blott stämningen är äkta, bilden är stark och det hela motiverats genom den föregående utvecklingen. Men i avseende på den yttre kompositionen — till disharmonierna i stämningen komma vi nedan — är en avrundning att föredraga, så vida icke diktaren (ironiskt) åsyftar ett avbrott. Också den mest ska-

kande tragedi kan och bör vara konstnärligt fulländad. Först då, genom en avrundande avslutning, åstadkommes helhetsverkan (»den estetiska försoningen»).

I dramat innebär slutet vanligen stegringens höjdpunkt (katastrofen). Så ofta också i annan diktning, särdeles stämningslyriken. Annars kan även ett avtagande, betecknande för det vemodsfulla, elegiska, ingå i skaldens intention — ett stilla bortdöende eller utklingande av huvudmotivet. En alltför kraftig, oförberedd katastrof kan i allvarlig dikt knappnast vara verkningsfull på ett äkta sätt, utan blir sensationell. I komisk diktning åter är den plötsliga stegringen regel, och katastrofen kommer där också med kontrastverkan i hastigt tempo.

Men i varje fall får stegringen eller katastrofen icke framstå som en beräknad effekt. Och kompositionen får icke skimra igenom som ett skelett eller en schematisk ställning under ett löst hölje. Arkitektonik måste finnas i dikten, om den ej skall upplösas i dimma, det är den, som skall uppbära den yttre formens element. Men skaldens skaparkraft ställer dessa element samman i diktverkets byggnad såsom de naturliga leden i ett organiskt helt.

2. Diktens språk och språkformer.

A. Diktaren och språket. Den inre bildens omedelbara uttryck är stämningsmättat, åskådligt, konkret.

Vad som diktaren i sitt inre upplevat och som i det produktiva tillståndet fått sin första gestaltning och komposition, får genom *språket* yttre existens; och här skall det visa sig om den skapande konstnären äger kraft att förverkliga sin intention, att ge det poetiska uttryck han åsyftar.

Den av fantasien skapade och av känslan färgade bilden äger redan i det inre föreställningens och föreställningsförbindelsens form och står genom denna omedelbart i samband med begreppets värld, ur vilken språket utgått. Genom språket, orden, satsen, få föreställningarna yttre självständighet. Det gäller för diktaren att närma det förra till allt fullare motsvarighet mot de senare i deras rika stämningsmättade nyansering — en uppgift, som i verkligheten är oändlig, men vari den litterära kulturens utveckling just framträder, generation efter generation.

Diktarens språk är det *omedelbara* uttrycket för den levande och rikt utpräglade inre bilden. Det är icke själva upplevelsens omedelbara uttryck, ty, såsom jag ovan anmärkt (s. 73), torde det alltid ligga en viss, om än kort, tidsintervall mellan denna och den poetiska idéns gestaltning; och i denna mening är det oriktigt att »intuitionen är uttrycket» (»l'intuizione è l'espressione», Bened. Croce [1]). Men det upplevda når hos diktaren redan i det inre en objektivering, en viss gestaltning, och språkbilden kan då också omedelbart framträda. Som grodd eller ferment torde språket i en dikt skapas redan i »urformen»; sedan utbildas det mer eller mindre hastigt i den följande gestaltningen. Detta språkskapande framgår av en dels omedveten dels medveten verksamhet. Men den yttre formen i en dikt kan redan vid nedskrivandet vara fullt färdig och utpräglad, då hela gestaltningsarbetet försiggått slag i slag och utan skissens tillhjälp.

Det har ovan anförts att den primitiva människans potentierade språk redan är poesi. Vilket språk är då *potentierat?* I korthet sagt: det suggestiva, det som hos den mottagande väcker samma stämning och föreställning

som lett den talande (diktaren). Estetiskt språk är det, »vars enda uppgift är att återge *livet såsom sådant*» (Th. Meyer) eller som meddelar direkt personligt ett på något sätt betydelsefullt livsförhållande.

Diktningens språk är således åskådligt och stämningsbetonat. Vad som för stilens och framställningens skönhet fordras, yttrar Tegnér (i talet över Oxenstierna), är icke »den blott logiska fullkomligheten av begriplighet, reda och ordning (den man naturligtvis förutsätter), utan det är även och ännu mera uttryckets liv och åskådlighet». Och Hans Larsson utvecklar (i Poesiens logik) huru ordet skall vara icke blott adekvat (betecknande) och logiskt riktigt, utan också associativt livligt och syntetiskt brukbart, det skall väcka de åsyftade föreställningsförbindelserna och belysa hastigt och säkert. På detta sätt blir diktarens språk *konkret.*

Som uttryck för känslor, bilder och föreställningar äro orden symboler. I folkens barndom stå dessa symboler den omedelbara åskådningen nära; ordens symbolik är då ännu icke utnött, språkbilden icke förbleknad. Under utvecklingens gång har språket blivit abstrakt, begreppsmässigt. Det är diktarens uppgift att föryngra det och hålla det levande, färgrikt och friskt. »Våra vackraste ord ha blivit förstörda genom missbruk», skrev Ernst Ahlgren en gång, »dessa ord ligga nu på allfara väg, de ha mist sin skärpa, mist sin styrka: de äro ej längre vad de voro. Därför måste vi förstå att väva dem samman till en stil så fulländad, att den förmår fasthålla den flyktigaste stämning, ja så, att varje den finaste känsloskiftning kan dallra från dess strängar som en hemlighetsfull ton, förnimbar för den invigde. Ett språk, som den råa hopen ej förstår, men som smeker dess öra, därför att det väcker aningar om en värld av skönhet».

B. Estetiskt och icke-estetiskt språk. Det personliga språket. Olika stilarter.

Måste då dikten äga ett särskilt, från prosan (= den icke-estetiska framställningen) avvikande språk? Ja och nej. Ja — i den meningen som jag nyss framhållit, att diktens språk är konkret och suggestivt, sätter fantasien i rörelse, väcker åskådning och stämning. Men en verklig skald kan giva också åt det vardagliga en estetisk användning. Snart sagt varje språkuttryck kan i en eller annan ställning eller med en viss betoning bli om icke poetiskt så poetiskt brukbart. Och i varje fall är övergången mellan dikteriskt och icke-dikteriskt språk flytande. Allt beror på det helas ton och hållning och på sammanhanget; och även om varje ord en diktare använder är för umgänges- eller avhandlingsprosan välbekant, synes hans språk vara ett nytt, ett omskapat.

Varje utpräglad skaldeindividualitet har nämligen sin egendomliga, mer eller mindre i ögonen fallande *stil*. Med stil menar man då det språk, som är pregnant, av en viss livsintention bestämt, i en viss riktning preciserat och från den färglösa vardagsprosan åtskilt. »Stilen är människan» är ett ofta citerat uttryck (av Buffon). Och även om det icke gives någon absolut personlig stil, kan man dock alltid säga att diktarens stil är mera personlig än vardagsmänniskans. Hans språk kan synas mera enkelt och föga avvikande från andras, ja det kan till och med förefalla — efter vissa yttre kännetecken att döma — vara efterbildat andras; och likväl kan det i grunden förefinnas en åtskillnad, som den djupare blickande igenkänner. Det är den inre gestaltningen som ger dikten dess »doft»; men visserligen skall den också sätta sin prägel på den yttre formen, och

så kan man ofta urskilja hos olika skalder en olika användning av ord, ordklasser, ordställningar, satser och satsförbindelser. Några exempel härpå strax nedan.

Varje tidevarv har också sin språkstil, som är lättare igenkännelig. Dessa historiska stilar sammanhänga med den allmänna kulturutvecklingen och ha ofta — såsom vi sett och ytterligare skola se rörande den franskklassiska stilen — nära samband med stilförhållandena inom konsten. Att mycket i dessa språkstilar nu är föråldrat, beror dels på inskränkningen av den ifrågavarande tidens estetiska begränsning dels också på förändringar i språket både i avseende på dess logiska och estetiska användning, och icke minst märkbara i ordens valör, kraft och betydelse [1]).

Men även de olika diktarterna och de olika känsloriktningarna (stämningstyperna) inom poesien ha sina särskilda stilar, som mer eller mindre utpräglat framträda hos olika diktare och i olika litterära skeden. Det yrkades fordom en sträng åtskillnad mellan dessa olika diktformers stilar. Men stilblandning är ingalunda sällsynt. Den kan, om den otympligt och oförmedlat hoprör högt och lågt, löjligt och sorgligt etc., verka störande och hindra det poetiska uttrycket, såsom ovan omtytts; men konstnärligt använd, såsom i flera av Shakespeares dramer, särdeles de romantiska lustspelen där icke blott språkets tonarter utan också vers och prosa växla, kan den vara av slående estetisk verkan. På konventionella grunder vilade stilblandningen särskilt i det indiska dramat, där högre och lägre personer talade skilda språk eller munarter.

I de olika diktslagen kan man ofta urskilja vissa tillhörande framställningsformer (även vissa versformer), likasom man märker saknaden av andra. Den vemodiga, elegiska

stämningens språk t. ex. är behärskat, mera lågmält och även långsamt; den starkt upprörda lidelsens språk åter är hastigt, växlande, med korthuggna eller avbrutna satser. I tankelyriken kan metaforen få rikare användning än i den enkla visan; hyperboler passa i patetiskt språk, men icke i idyller o. s. v. Så kan man också säga att »varje sinnesrörelse eller känslonyans har sitt naturliga språk, sitt ordval, sin ton och rytm» [1]).

C. Ordvalet. Platthet. Val bland synonymer. Blekhet och kolorit.

Ordvalet blir en integrerande del av den gestaltande verksamheten. Även här gäller lagen för det medvetna arbetets växelverkan med det omedvetna. Den språkbild, som omedelbart framstår i det produktiva tillståndet, är ofta den riktigaste, på samma gång som den är den kraftigaste och friskaste. Ett mödosamt sökande och utrangerande gör språket tungt eller blekt.

Fordran på åskådlighet och konkretion ger följande negativa regler för diktspråket (enligt den holländske författaren Is. van Dijk [2])): inga retoriska (tomma) ord, inga ord för mycket eller för litet, inga allmänna ord, inga sökta ord. — Det rätta uttrycket skall komma på den rätta platsen. Ett uttryck, som är felaktigt anbringat och verkar stötande, blir platt.

Plattheten leder ifrån det centrala, lockar fantasien på avvägar genom obehöriga associationer och för ned till en lägre sfär. Plattheter komma fram vid reflexionsmässigt arbete, då den omedelbara poetiska takten saknas; men också vid den första gestaltningen kan uttrycket slå fel. Ett exempel på detta finna vi i den ovan s. 78 meddelade

strofen ur Franzéns Människans anlete: »I som skriken — — — rodnen och gån hem». »Skrika» är ett pregnant uttryck, som väl kan brukas i poesi, men icke korresponderar med den här av skalden träffade (upphöjda) stämningen; det passar bättre i komisk stil eller i kraftfull vardagston sådan som t. ex. Sandels använder hos Runeberg (»Är det fruktan? Det skriker, ert folk, så förgjort!»). Uttrycket »gå hem», såsom utmärkande ett snopet avlunkande, kan också lätt bringa föreställningen på betänkliga avvägar.

»Diktaren skall ha fint öra för bitonerna», yttrar Es. Tegnér d. y. Han skall träffa det rätta valet mellan olika ordformer och mellan olika ord för samma sak. De *synonyma* uttrycken ha icke fullkomligt samma valör, det finnes i dem nyanser, som just för det utpräglade och åskådliga diktspråket måste iakttagas. Likgiltigt kan icke det ena uttrycket begagnas för det andra, allt bör avhänga av diktens stämning, ton och stil. Vilken åtskillnad ligger det icke t. ex. mellan det högtidliga, till ideella rymder förande »gå hädan», det annons- och protokollmässiga, mera färglösa »avlida» och det drastiska, folkliga, i komisk stil användbara »kola av». »Dö» har blivit det allmänna och vanliga uttrycket, men i sin kraftfulla koncentration kan det alltjämt få stämningsvärde och är i rörlig och energisk framställning det mest uttrycksfulla.

De allmänt brukliga och nötta uttrycken äro emellertid vanligen bleka. En sådan *blekhet* gives ofta åt språket också genom ett avsiktligt utväljande och ängsligt väjande för det starka och åskådliga. Denna blekhet utmärkte den fransk-klassiska skolans stil. Dess strävan på språkets område hade ursprungligen varit mycket berättigad, det hade gällt att göra front å ena sidan mot den burleska grovheten och å den

andra mot den preciösa sirligheten och den bombastiska utsmyckningen, vilka båda riktningar sjönko ned i platthet. Den senare riktningen hade från 1500-talets slut i olika länder framträtt under den ena eller den andra benämningen (concetti-stil i Italien, estilo alto och gongorism i Spanien, euphuism i England) och fick sitt mest bekanta uttryck i den s. k. marinismen (efter Giambattista Marino, † 1625, författare till en mängd dikter i ett sökt, lärt och konstlat eller överdrivet och våldsamt språk). I Frankrike följdes marinismen av den s. k. preciositeten — mera subtilt spetsfundig och mera luftig och smäktande än den förra — som Molière förlöjligade. Klassikerna strävade nu, som vi sett. att giva språket exakthet och vårdad ton. Så blev »valet» de fransk-klassiska poeternas huvuduppgift och korrektheten deras regel. Tingen skulle blott nämnas i de allmännaste uttryck (i överensstämmelse med den typiserande stilens art), liksom i den högre umgängestonen, vars »förfining egentligen består i en avslipning av det enskilda, det sinnligt bestämda», såsom Es. Tegnér utvecklar på tal om J. G. Oxenstiernas språk: denne skalds stora dikt Skördarne skulle i mången målning »utfallit både rikare och varmare, om icke en för långt driven grannlagenhet därifrån hade utplånat kanske de mest talande dragen». Som exempel kan man anföra början av andra sången (som är bland de bättre):

Utav välgärningar, dem sommaren oss ämnar,
han årets första skörd omsider färdig lämnar,
det gräs, som lian fällt, av solen torkat var,
i räfsans uddar snärt, man bördan sammandrar
och, lyftande det hö, som man i stackar sätter
med gröna kullar strör de övergångna slätter etc.

Vissa ord och ordförbindelser, som nu utsöktes, blevo fastslagna och liksom kodifierade — vi skola straxt se exempel

därpå på tal om perifrasen (omskrivningen) och de retoriska figurerna. Diktspråket kunde få en prägel av värdighet och plastisk enkelhet, men alltför ofta blev det avmätt, blekt och blodlöst. — När så romantiken gjorde sin kraftfulla reaktion mot den franska klassiciteten, anföll man just denna stela och kalla konventionalism, och man sökte bilda ett nytt diktspråk med livfullhet, färgrikhet och klangverkan. Men man gick till en motsatt överdrift och kastade med korrektheten också enkelheten överbord, då man sökte att till varje pris göra språket *kolorerat* och glänsande och rikta det med nya, ofta främmande ord och grannlåter. Det blev ett slags ny marinism (»febuseri»), varpå hos oss mången dikt i tidskriften Phosphoros gav prov. Eller också blev språket, när gestaltningens klarhet icke kunde genomföras, i sin stämningsmättade formlöshet dunkelt — vad Tegnér kallade nebulism.

Själv sökte Tegnér, utan att förlora klarheten ur sikte, pånyttföda språket genom värme och bildrikedom. En livlig och kraftig språkfantasi ägde han, och i orden och ordförbindelserna lade han både stålklang och välvande rytm. Starkt kolorerat var också hans språk ända till dess han, efter utgivandet av Axel och Fritiofs saga, såg huru efterbildarne just upptogo och överdrevo den sidan av hans stil. Han älskade ju även det distinkta uttrycket och de fasta konturerna; och hos honom liksom hos de gustavianske skalderna, hans läromästare, övervägde substantivet, talets ryggrad, över de andra ordklasserna — såsom Josua Mjöberg påpekar [1]) — om han än, från och med Krigssången och Svea, alltmera undvek den abstrakta bildningen.

D. Ordklasserna.

I *substantivet* fastslås begreppet. Det ger hållning och styrka åt talet. De konkretare substantiven i synnerhet, vilka

motsvaras av realiteter, utgöra språkets fasta stomme. I dikter med reflekterande ton, i betraktelser och utredningar har substantivet sitt naturliga övervälde. (Jfr citatet ur Tegnérs Till min hembygd här nedan s. 111). Men alltför lätt bli dessa begreppsord utvattnade och abstrakta. I ensidighet och överdrift använda ge de också en prägel av styvhet och stelhet. Rörelsen i talet befordras framför allt av verbet.

Verbet ger språket kraft och energi. Genom verbet är det företrädesvis som livsöverföringen, besjälningen, äger rum. Åt verbformen skall också språkkonstnären ge en särskild styrka, han vet att den aktiva formen såsom innebärande handling i allmänhet är mera poetisk än den passiva, han undviker helst betänksamma eller avmattande verbalomskrivningar (t. ex. med ses, synas), och han brukar gärna starkare ord för de vanliga hjälpverben. I berättande tal använder han »præsens historicum», då det gäller att omedelbart föra situationen framför oss: »Väl klingar sången i Fritiofs sal, och skalderna prisa hans ättartal» etc.

I det patetiska diktspråk, som från 1700-talets slut sökte ersätta den franska klassicitetens bleka korrekthet, trängde verbet i omedelbar livfullhet fram. I Tyskland se vi detta hos Klopstock [1]; i Sverige mindre hos den mediterande Thorild än hos den våldsamt livlige Lidner. Hör ur Spastaras död:

Ramlande tordönen dundrande knalla,
eldtöcknar skalla,
sjöarna svalla
mot rytande skyn.

1800-talets stora skalder ha också vetat att väl använda uttrycksfulla verb. Ett ypperligt exempel på verb målande lugn rörelse och anbringade på de mest betonade ställen i

versen ger första strofen i Snoilskys Kung Erik (Sakta glida vimpelprydda båtar, Mälarn speglar röda aftonskyn, Åror plaska o. s. v.). Mästaren i användning av verb med högsta kraftverkan var Fröding, och detta icke blott i patetisk ton (t. ex. ur Drömmar i Hades: ». . . såg jag, hur ljusflamman andades matt, såg, hur hon flämtade långt ner i staken, fladdrade, slocknade . . .»), utan också i humoristisk (t. ex. ur Balen: »Fröken Elsa blev rädd och betvingade sig och hon gjorde sig lätt och bevingade sig» etc.).

Verbformer (particip) tjäna ofta som *adjektiv,* och ha då vanligen något kraftigt stegrande med sig. Viktor Rydberg sjunger Till ödet:

> Dig hans tunga stammar, av skräck förlamad,
> dig med iskall fasa hans hjärta känner
> dig hans öga hissnande ser i stjärnors
> tigande ringdans.

Diktaren väljer sådana adjektiv till attribut (epitet), som äro direkt karaktäriserande, som göra begreppet individuellt, belysa det från den sida som åsyftas. Han föredrar de epitet, som ge åskådlighet genom att hänföra sig till sinnena eller direkt tilltala känslan — såsom i nyss meddelade exempel från Rydberg — framför dem, som utgå från reflexionen. (Till det metaforiska epitetet komma vi i en följande avdelning.) Epitetets roll är också att nödga föreställningen att dröja vid föremålet, att inprägla detta hos åhöraren eller läsaren. Därför användas adjektiv som epitet i vida större utsträckning av diktaren än av vardagsmänniskan, man har också velat göra gällande, att de olika diktarnes stil, särskilt i senaste tider, karaktäriseras och urskiljas genom användandet av epiteten. Men epitetet får varken användas i överdrift eller som löst påhäng. Det skall vara betecknande, preg-

nant: »epitheton significans», icke ett blott »ornans», en yttre konventionell dekoration (t. ex. den glada ungdomen; höge furste!). Detta senare vidlåder särskilt barockens »sirliga stil» och det iakttages ännu under hela den gustavianska tiden hos oss, likasom då också — efter franskt mönster — det passiva participet hade stor utbredning som attribut (t. ex. ratad sällhet, otillslutna bröst, aldrig vissnad prakt, jfr nedan s. 111). Ett älsklingsepitet hos en författare förlorar också lätt den signifikativa prägeln och blir en blott dekoration. Likaså kan ett mod bringa upp ett epitet och snart göra det utnött. Dock kunna de ornerande tilläggsorden få en berättigad plats t. ex. i episk stil (som »stående epitet») samt även annorstädes, där de bidraga att stärka huvudföreställningen och icke genom sin hopning eller sin banalitet skada intrycket.

Adverbet begagnas mera sparsamt, när det icke direkt sammanhänger med huvudtanken. Och adverbialkonstruktioner undvikas framför allt på grund av det abstrakt begreppsliga, som utmärker dem; de öka ju också satsbildningens tyngd (varom strax nedan). Ett exempel på omständligheten och tyngden av dylika adverbiala uttryck ger följande stycke ur Nicanders Tassos död, vilket Brinkman (i brev till Tegnér) betecknar som »till teckning och kolorit lika misslyckat» (sedan något ändrat):

> . . . för att se, hur lagerkransen målar
> med hoppets gröna färg din pannas snö
> inom vars valv vid ljus av Febi strålar
> förföriskt yppigt som Armidas ö
> ett paradis av sällhet blomstrat hade.

Omständighets- och relationsord och partiklar, som utjämna eller jämka (ganska, tämligen o. d.), passa fram-

för allt icke i högre poetiskt språk, som fordrar bestämdhet och kraft. Här är ordvalet begränsat; bland relativpronomina t. ex. duger sällan »vilken», bland konjunktionerna icke »samt», här fordras de mindre betänksamma »som» resp. »och», vilka äro lättare och kunna hastigare överhalkas.

E. Nötning och uppfriskning. Ålderdomliga ord. Främmande ord. Nybildningar.

Diktens språk får, såsom vi nu sett, å ena sidan icke vara torftigt eller banalt och å den andra icke vara överlastat. Särskilt må det banala, färg- och klanglösa och det vardagsnötta eller triviala undvikas — så vida nu icke diktarens intention, t. ex. för en komisk effekt, fordrar just ett sådant uttryck. Ord, som alltför mycket sammanhänga med behovens värld, hava en trivial prägel, och likaså tekniska termer och vetenskapliga uttryck samt i allmänhet »ord, som stå i den prövande och kritiska betänksamhetens tjänst» (t. ex. torde, knappast), såsom Es. Tegnér d. y. utvecklar i sin undersökning Om poesiens språk (1883). Dylika uttryck — liksom invecklade konjunktionala vändningar — avmatta eller binda fantasien och hindra den poetiska syntesen, de höra också mera hemma i den begrundande överläggningen och resonnemanget än i den koncentrerade och höga poetiska stilen.

Emellertid är trivialitet, liksom platthet, i någon mån beroende av det konventionella och tidernas växlande uppfattning. Även om »silvervårta» (himlens silvervårta = månen) var ett platt uttryck redan på den tid Dalstierna skrev sin Kungaskald, hava nog andra uttryck, som nu väcka löje, icke verkat stötande på hans samtid. Trivialiteten kommer väsentligen genom nötning; ordens valör växlar. Mycket

i förflutna tiders diktspråk synes nu färglöst och matt. Detta gäller framför allt 1700-talets språk; men många uttryck som tjusat våra förfäder hos vår guldålders skalder — icke minst Tegnér, den populäraste — ha nu förlorat sin suggestiva kraft genom bruk och missbruk.

Huru valören förändras se vi på sådana ord som vällust, usling, konst, snille. De båda förra hava nu en lägre betydelse än under 1700-talet, de båda senare i viss mån en högre. Det äger således rum icke blott en nötning eller försvagning utan också en skärpning eller stegring. Språket kan *uppfriskas*, och denna verkan åstadkommes just av diktaren dels genom ny betydelse inlagd i ordet: genom ny ställning och nytt sammanhang, genom nya konstruktioner (t. ex. intransitivt verb som transitivt), dels genom upptagande av mera obrukliga ord samt genom direkta nyskapelser av ord, ordformer och ordsammanställningar.

Det triviala försvinner ofta med avståndet. Det länge obrukliga kan då få del av nyhetens stegring; och likasom vi sett med erinringen, traditionen och historien, så får också det *ålderdomliga* ordet ett stämningsvärde. Både europeiska och utomeuropeiska folks skalder ha förstått detta värde; särskilt lär kinesernas och japanernas poesi leva på ålderdomliga uttryck. I detta fall delar den religiösa känslan den poetiska känslans natur: detta insåg icke 1700-talets psalmförfattare hos oss, Wallin lärde sig det så småningom under den nya tidens inflytande.

Stiernhielm, som först i Sverige ville höja poesien till konst och »lära sånggudinnorna dikta och spela på svenska», upptog en mängd ålderdomliga uttryck — »skald» är ett bland dessa. Den franska klassicitetens diktare däremot förstodo icke detta värde. Thorild fick åter blick och öra där-

för. Och så kom den nyromantiska perioden, varunder särskilt de s. k. göterna, med Ling, Tegnér och Geijer i spetsen, sökte att just genom sådana uttryck av ålderdomlighet och uttrycksfull klang ge kraft åt diktspråket. Detta gällde icke blott enstaka ord och ordformer utan också bilder, ordspråksliknande talesätt och hela satsfogningar — uttryck och vändningar, bland vilka många nu ingått i det allmänna språkbruket. Särskilt märktes namn och föreställningar från den nordiska mytologien: den antika mytologien och de klassiska personifikationerna hade nu till stor del förbleknat i det allmänna medvetandet. — Man upptog då också ord och uttryck från *folkspråket*. Och så har även med stor fördel skett i senaste tiden, t. ex. av Fröding och Karlfeldt i lyriken och av Strindberg — den store språkuppfriskaren — i drama och roman.

För att ge en finare nyansering i betydelsen eller en rikare färg eller starkare klang kan ett *främmande* ord, hämtat från utländskt språk och ännu icke allmän egendom, göra god verkan i dikten, icke blott i den resonnerande prosan. Men sådana utländska ord få först och främst icke vara för obegripliga och vidare få de icke draga uppmärksamheten över på banala områden och ej heller vara för starkt kolorerade. Sådant främmande klingklang — varmed det stundom, även i senaste tiden, alltför mycket skrytes också i den resonnerande prosan och i dagspressen — är ofta mera förvirrande än förstärkande. De unga romantikernas diktspråk, sådant det först i Phosphoros framträdde, fick med rätta förebråelse för denna odygd: de strödde omkring sig diamanter, kristaller, karbunkler, kaneler, filomeler m. m. dylikt, som satte det nya poetiska språket i misskredit och ådrog det spenamnet »karbunkelpoesi».

Större förtjänst än genom ett blott införande av utländska uttryck inlägger en författare om språket genom *nybildning*. Redan det är en förtjänst att i svensk omformning eller i sammansättning med svenska led återge de främmande orden; Franzén och sedan Atterbom utmärkte sig häri — man erinre sig t. ex. purpurslöja, balsamläger, myrtenbindel. Bäst bildas nya ord av övervägande eller rent svenska element. Viktor Rydberg, liksom före honom hans landsman Crusenstolpe, strävade efter ett rent svenskt uttryckssätt också på nybildningens område; han gick en tid i denna sin purism för långt, men ofta har han haft framgång och visat rätta vägen.

Nybildningarna äro dels enkla, ofta ur verbstam bildade ord (t. ex. skorr upptaget av Bellman, blig av Fröding) dels avledningar (t. ex. snacksam hos Atterbom, törnroseri hos Lysander om Almqvist), dels och framför allt sammansättningar av mångfaldigt skiftande art (genom förled eller efterled, genom två ord förenade, stundom t. o. m. tre).

Under den Stiernhielmska perioden voro försök till nybildningar icke ovanliga, de ingingo i arbetet på språkets uppryckning. 1700-talet visar åter en tillbakagång eller åtminstone stor försiktighet. Bellman är ett lysande undantag. Thorild försökte också i detta avseende rikta språket. Men först vår nyromantiska tidsålders skalder framträdde åter som lyckliga nybildare. Tegnér utmärkte sig häri redan som ung [1]). Den stora rikedom av nya ord, för vilka vi hava att tacka våra skalder, har ännu icke utrönts; men till intressanta resultat kan man redan nu komma genom Svenska Akademiens Ordbok och det stora och ypperliga excerptmaterial, som samlats därför. Hos nyare diktare har t. ex. G. Cederschiöld uppvisat denna språkbildande fantasi, så t. ex. hos Snoilsky och Wirsén. Hos Fröding blev denna nydanande förmåga ut-

vecklad till den mest storartade virtuositet; både åskådlighet, klang och rytm äro hos honom tillgodosedda. Starkast är han måhända i de karaktäristiska sammansättningar, som förekomma i sådana dikter av drastisk humor som Bergslagstroll, Ett gammalt bergtroll eller Skogsrån; hör t. ex. ur den sist nämnda:

Hon var grannlåtsklädd som en påskdagspräst,
hade ormbunkskrans och kattguldsväst
och till knäna en granriskjol
och doft som av nattviol.
Hon var ungtallsmidig och enstamsvig etc. —

Man har med rätta framhållit, att de brokigt skiftande och invecklade kulturförhållanden, som prägla vår tid, också betinga ett rikare nyanserat språkuttryck. Och man kan väl även säga, att diktarne aldrig förut så starkt riktat sin skaparkraft just på det suggestiva språkuttrycket som i våra dagar.

F. Förändringar i ordens former och ordens förbindelser. »Licentia poetica».

Diktaren gör sitt språk rikt och nyanserat icke blott genom det enskilda ordet utan också genom ordsammanställningen.

Genom ordens förbindande med varandra kunna förändringar inom ordet själv bli berättigade. Liksom en författare efter diktens ton och hållning lämpar valet av olika uttryck för samma sak, väljer icke blott bland synonymer utan även bland ordformer (av verb t. ex. skapade — skop, vräkte — vrok, klingade — klang), så kan han också i viss mån tillåta sig sammandragning eller utvidgning av orden (t. ex. altar, apokopering av altare; fjärlar, synkopering av fjär-

ilar). Han kan välja mellan gladligt och gladeligt, ner, ned och neder o. s. v. Han kan under vissa förhållanden lämna adjektivet oböjt (t. ex. skön Anna). Han kan göra avvikelser i verbens konstruktion, t. ex. låta ett intransitivt verb få objekt, såsom nyss antyddes (»jag längtar våren»). R. G. Berg har i sin avhandling Om den poetiska friheten i 1800-talets svenska diktning (1905) anfört en mängd sådana avvikelser i olika grammatiska avseenden, huru prepositioner kunna utelämnas, eller också pronomina etc. etc. Intressant är den skiftande användningen av artikel vid substantiv med adjektiv; uttryck sådana som »tappre hjältar» kunna, såsom Es. Tegnér d. y. påpekar, omsättas på flere olika sätt (hjältar tappre, tappre hjältarne, hjältarne tappre, de hjältar tappre, de tappre hjältarne). Att sätta bestämd artikel för ett substantiv utan adjektiv (de hjältar i st. f. hjältarne), en germanism, som Oehlenschläger ofta använt i danskan, försöktes först i balladstilen och blev sedan vanligt hos Ling, Tegnér, Geijer och andra skalder i vår nyromantiska litteraturperiod. Detta konstruktionssätt synes man då betraktat som en tillåten arkaism. Men det bekämpades, och Tegnér fick stå till svars därför. I senare diktning förekommer det mera sällan [1]).

Ordföljden kan växla efter de olika stilarterna, och även ordens förbindande till satser och satssammanställningar kan i det estetiska språket avvika från vardagsprosans bruk; sådant bidrager till den stilisering, som utmärker särskilt versdiktningen. Jag säger emellertid med avsikt *kan* växla och avvika, ty avvikelse behöver icke alltid ens i versen äga rum, det enkla, naturliga är också här ofta det mest slående, och diktaren måste akta sig för förkonstling, för en endast för det ovanligas skull — eller också endast för versschemats skull — föranledd avvikelse.

Inversionen, omkastningen av satsdelarna, åsyftar att väcka eller stegra uppmärksamheten; den kan ock påskynda rörelsens gång eller tvärtom. Genom inversionen framhålles kraftigt vad skalden vill betona, och stämningen stegras även genom rytmens gång, såsom i Geijers: »Ensam i bräcklig farkost vågar seglaren sig» etc. Den korsvisa motsättningen inom satsen eller satsföljden (kiasm) kan också vara verkningsfull (se ovan på tal om kontrasten s. 90). Runeberg, som vanligen i sin ordfogning är synnerligen enkel, kan i patetisk ton tillåta sig sådana förändrade ställningar, t. ex. i Kung Fjalar:

Hjalmar nämnde du. Välan. Han kommit,
höja skall han min segers glans.
Här med hav och med jord till vittne
skall han stå och döma mellan oss.

I versdiktningen, särskilt lyriken, måste satsbildningen vara enkel och överskådlig. Genom lätt förbundna satser och satsdelar befordras intryckets stegring; hela uppmärksamheten kan då riktas på språkets åskådlighet och stämningen. De uttänjda ordförbindelserna och invecklade perioderna rycka reflexionen in, störa eller rent av förvirra.

1700-talets retoriska stil felade ofta i sist berörda stycke. Även i Tegnérs äldre diktning se vi dessa tunga satsbildningar, t. ex. ur Till min hembygd:

I aldrig vissnad prakt sig dina lundar visa.
Med diadem av moln, med fot som trampar Styx
står jordens årsbarn furn, som ned från heden rycks
att resa härskande bland böljors skum sin spira
ej speglad mer i insjöns lugn, vars bädd
är i en gördel utav klippor klädd.

Också hos de yngre romantikerna blev satsfogningen stundom tung och konstlad; ovan s. 104 citerade verser av

Nicander kunna även anföras som exempel härpå. Men sedan har, från och med Runeberg, utvecklingen gått fram mot större enkelhet och naturlighet. –

Man har med »licentia poetica» betecknat dylika, nu antydda avvikelser från normalprosan, som utgöra förändringar dels i ordformen dels i konstruktionen, dels ock i ordföljden. Men begreppet »poetisk frihet» är mycket svävande. Först och främst är det icke blott i vers, som sådan avvikelse påträffas, utan också i flera prosaformer. Och vidare måste det observeras, att användningen är beroende på sammanhanget, stämningen och stilarten. Vissa avvikelser kunna tillåtas både i vers och i vardags- eller samtalsprosa, men däremot icke i s. k. högprosa. Andra avvikelser tålas såväl i vers som prosa av högtidligt slag, men förefalla i vardagsspråket uppstyltade. Somliga egenheter åter synas uteslutande förbehållna versen. Slutligen måste man väl skilja mellan »tillåtna licenser» och otillåtna avvikelser d. v. s. mellan sådana, som ha en estetisk verkan, och sådana, som blott ge intryck av vanmakt eller inkorrekthet. Att undersöka allt detta är av stort intresse för studiet av litterära företeelser; men allmänna regler kunna icke på förhand uppställas. Den geniale författaren har här ett nästan obegränsat spelrum och oändliga möjligheter.

3. **Stegrande och bildliga uttrycksmedel.**

Genom ordställningen och särskilda slag av ordförbindelser äger språket medel till ökad stegring och åskådlighet. Dessa medel äro av mångfaldigt skiftande art, än av yttre, syntaktisk natur än av mera inre, associativ prägel. Endast några av de viktigaste kan jag här upptaga.

A. Upprepning. Parallelism. Omskrivning.

Den mest ursprungliga och primitiva av de stegrande språkmedlen ha vi redan lärt känna: *upprepningen*. Den vanligen s. k. tautologien är en upprepning av samma föreställning i samma språkliga form eller också i varierad form. Redan den fullständiga tautologien (den verbala omsägningen) kan vara estetiskt verksam, men blir ofta tröttande eller missnaiv. Vanligare äro indirekta upprepningar, då liktydiga ord sammanställas. De kunna sammansättas med eller utan bindeord [1]) eller utföras i satser. I sådana uttryck som »svarade och sade», »vikt och värde», »tyst och stilla» är det tautologiska blott skenbart, en betydelsenyansering förefinnes, om den ock blivit avnött; sammanställningen verkar emellertid stegrande och har även, såsom många tautologier, ett ljudvärde (av samklang, alliteration, varom i nästa avdelning). I de orientaliska litteraturerna är upprepningen alltjämt ett av de viktigaste poetiska hjälpmedlen. Vi se detta också i den äldre europeiska vitterheten, t. ex. den fornnordiska, samt i folklitteraturen, både visan och sagan. Men även i den nyare konstdiktningen förekomma, för att stärka åskådligheten och stegra stämningen, upprepningar av ord och satser, direkta eller indirekta. De direkta upprepningarna utgöras vanligen av vissa huvudord, som skola starkt framhävas och som ofta redan genom sin plats få en särskild markering. Ett bekant ställe i Stiernhielms Herkules visar detta i huvudsatserna vari dödsföreställningen från olika håll belyses, under det att i bisatserna liktydiga uttryck sammanställas; man observere kontrasten och även ljudverkningarna:

Döden molmar i mull allt vad här glimmar och gläntsar,
Döden kastar å kull allt vad här yppert och högt är,

Döden knosar i kras allt vad här kraft har och helt är,
Döden trampar i träck allt vad här fagert och fint är,
Döden dväler i dvalm allt vad här levnad och liv har...
Döden självar är intet och gör allting till alls-intet.

Det emfatiska framhävandet av huvudordet eller -orden genom upprepning har Runeberg ypperligt genomfört i Vårt land; detta gäller icke blott »land», utan »här», som starkt präglar mittstroferna i den lilla dikten. På detta sätt får känslan fullare och rikare klinga ut. Även i komisk avsikt är upprepningen verksam, och härpå ger vår äldre litteratur många exempel (C. I. Hallman m. fl.). Bland våra nyaste framstår i detta avseende särskilt Fröding. I en sådan dikt som Viktor Rydbergs Den flygande holländaren ingår upprepningen i själva motivet, och högst målande äro redan de första radernas tautologier: »Det finns ett skepp, som går och går, men aldrig går i kvav, det har så brått, så brått, så brått» o. s. v. En stark stämning ger också återkommandet av den hemska synen för fyrtornens utkik: »Och väktaren på Eddystone, då över böljans famn», en strof, som, lätt varierad, också utgör diktens slutackord. Vi ha nyss ovan på tal om kompositionen påpekat detta slags upprepning, som i grunden har en musikalisk karaktär, och varmed vi också skola sysselsätta oss i nästa avdelning.

En musikalisk betydelse har också det slags likformighet i satsled eller satser, som man kallar poetisk *parallelism;* den är ofta blott en upprepning i lätt variation. Nyss givna citat från Stiernhielm är också exempel härpå. Avdelningarna (raderna) äro på liknande sätt byggda — eller också på motsatt sätt (kiasm, se ovan s. 90) — samt rytmiskt överensstämmande. Också detta uttrycksmedel hör till de mest ursprungliga. I den orientaliska poesien är parallelismen en

mycket använd form för dikten, såsom vi se t. ex. i Gamla testamentets böcker, särskilt Psaltaren (jfr den nya översättningen). Också den finska poesien är till stor del byggd på parallelism med motsvarighet såväl i innehåll som i uttryck mellan närstående rader; i Kalevalas 36 runa heter det t. ex.:

Den som självmant går i striden,
opåkallad ut i härnad,
han skall ock i härnad falla,
skall sitt slut i striden finna.

Hos Runeberg i Idyll och epigram (jfr ovan s. 91) se vi parallelismen förbunden med motsatsförhållande. Också Topelius och andra svensk-finska skalder ha ofta, i mer eller mindre direkt anslutning till den gamla runosångens ton, uppbyggt sina verser parallelistiskt.

Upprepningen, liksom parallelismen, innebär ofta en omskrivning. Den egentliga *omskrivningen* som poetiskt hjälpmedel ersätter ett enkelt uttryck med ett mera invecklat eller längre bort liggande; den avser att undvika det prosaiska och banala samt att spänna uppmärksamheten och förstärka intrycket, t. ex. livets morgon för ungdomen, den dödlige för människan. Den i fornnordisk poesi brukliga och särskilt för den s. k. skaldediktningen utmärkande »kenningen» är en sådan omskrivning; man betecknade molnet som »skurbådaren», svärdet som »sköldens eld» etc. Ofta skapade man kenningarna ur mytologiska motiv: »Frejas tårar» t. ex. var guldet (jfr hos Tegnér »dvärgarnas dagglans, drakarnas bädd»). Den mytologiska bakgrunden förlorade emellertid snart sin resonans och sin begriplighet. Ofta hade också detta omskrivande uttryckssätt framgått ur en spetsfundig reflexion, och kenningarna fingo tydas som gåtor. Den ursprungliga jämförelsepunkten eller det bakom

liggande förhållandet kom ur sikte, och uttrycket fick ofta karaktären av en konventionell beteckning. Liknande blev förhållandet när omskrivningen åter kom på modet i senrenässansens poesi; den franska klassiciteten opponerade väl mot överdrifterna och bombasten i detta uttryckssätt, men omskrivningen levde kvar, ansad och förbleknad. För det diskursiva förståndet blev det visserligen en övning att utgrunda innebörden i »perifrasen», liksom i allmänhet i »allusionen»; men omedelbarheten och stämningen gingo förlorade. Många beteckningssätt blevo också nu konventionella, och här kom den antika mytologien till rik användning: »Hymen» blev äktenskapet, »Auroras vagn» morgonrodnaden, »Neptuns boning» havet etc. Fåglarna voro »luftens folk»: Re'n svärmar luftens folk kring deras gröna hus, sjunger t. ex. Creutz. Solen blev »dagens fackla», månen »nattens ljus» — Kellgren kallar dem i skämtsam ton »himlens president» och »himlens vicepresident». — Är uttrycket tvetydigt, kan omskrivningen göras verksam i komisk avsikt.

Detta indirekta uttryckssätt — perifrasen och developpementet (upprepning i omskrivningens form) — blev lätt konstlat och avmattande för stämningen i stället för stegrande [1]. Men skalden kan också däri ingjuta friskhet och liv; och stundom innehåller omskrivningen en äkta bildstyrka. Den torde också mestadels äga något bildligt element och faller då under betraktelsen av det metaforiska, särskilt innebär den ej sällan den yttre eller inre förbindelse vi kalla resp. metonymi och synekdoke.

B. Syntaktiska talvändningar och retoriska figurer.

En upprepning gör talet mera betänksamt, meditativt. Så är förhållandet redan vid upprepning av bindeorden. Där

dessa på alla behöriga platser i satsen insättas — vad man kallar *polysyndeton* — nås intrycket av jämnhet och avrundning, men även av rörelsens behärskning eller av upphöjt lugn. Så t. ex. i Tegnérs Svea: Och fritt är varje bröst och fri var tunga etc. I episk stil är polysyndeton med fördel användbar; man erinre sig t. ex. slutet av tredje sången i Runebergs Nadeschda: Och vid den låga hyddans dörr sin häst han band och såg sig om och trädde in och kom etc. *Asyndeton,* som betecknar samordning mellan ord och satser utan bindeordets utsättande, åstadkommer en starkare koncentration och, en mera avmätt, men också i viss mån påskyndad rörelse: Våren kommer, fågeln kvittrar, skogen lövas, solen ler (Fritiofs frestelse av Tegnér).

Jämte dessa finnas en hel del andra syntaktiska hjälpmedel, som användas i olika arter av dikteriskt språk för att stegra uppmärksamheten eller väcka förväntan. Bland dessa »talets figurer» kunna nämnas: utrop, fråga, tilltal (apostrof), vidare utelämnande av ord eller satsdelar (ellips eller brakylogi, om utelämnandet är blott skenbart, eller aposiopes, plötsligt avbrytande och utelämnande av meningens senare del), inskjutning av en (kortare) mening (parentes), antydning i förbigående (paralips) o. s. v.

Dessa och andra figurer, vartill vi strax nedan komma, äro väsentligen av retorisk art, och omhuldades med mycken iver både i den klassiska och den franskklassiska vältaligheten. Många av dem äro dock vanliga i det dagliga talet, och de brukas även i poesien, till och med i versdiktningen, ja de ha däri spelat en stor — alltför stor — roll under vissa tider, då retoriken och förståndsodlingen härskade. De beteckna ju företrädesvis det reflexionsmässiga i den språkliga gestaltningen, de avse — såsom Hans Larsson uttrycker

det [1]) — sammanfattningen, grupperingen samt vägleda mottagarens uppmärksamhet och underlätta hushållningen därmed. De kunna ge omväxling och rörlighet, men begagnas med förkärlek i den betraktande och sentensrika poesien, — *sentensen,* den sinnrika satsen, bildas, just av dessa retoriska figurer.

Jämte de nyss nämnda höra hit de s. k. pointerande eller fixerande talvändningarna, som syfta att åstadkomma stegring (emfas) genom stark betoning av vissa delar i satsen, av vissa där uttryckta föreställningar. Härvid har man särskilt att räkna med *motsatsverkan,* — kontrasten är ju, som vi sett, av genomgripande betydelse för diktens både inre och yttre gestaltning.

Den enklaste form för kontrast i språkuttrycket är *antitesen:* en föreställning belyses genom att sättas i direkt motsatsförhållande till andra, vilka med den förra kunna jämföras. I högtidligt betraktande poesi samt i satirisk (epigrammatisk) är denna »figur» särskilt på sin plats. Redan i vår äldsta konstdiktning under 1600-talets senare del blevo antitetiska uttryck en viktig ingrediens i diktspråket. I Stiernhielms Herkules ha vi sett prof därpå (ovan s. 113 f.). Retoriskt och sententiöst blev denna »figur» nu ofta använd. Ur en gravdikt af J. Paulinus (Liljenstedt) kan anföras följande antitesrika sentens: »Man födes för att dö, man dör att åter leva, ja leva utan död det är vår tro och hopp» [1]). I 1700-talets poesi florerade antitesen; Dalin, Creutz och många andra byggde gärna sina verser därpå. I samma retoriska ton levde den kvar under 1800-talet t. ex. hos J. D. Vallerius, »i antiteser väldig» (enligt Polyfem). Och i all tankelyrik återfinna vi den; följande strof av Tegnér (ur

Den vise 1804) innehåller antiteser i flera olika ställningar (inom sats och inom satsförbindelse):

Skall det *intet* som vi kalla lycka,
blind uti sin ynnest som sitt hot,
skiftvis bädda molnet för din fot,
och i stoft din stolta hjässa trycka?
Blott ett kastat spån på slumpens älv,
allt av andra, intet av sig själv?

Oxymoron har även berörts ovan (s. 90): här sammanföras motsatta föreställningar i ett uttryck (»tystnadens vältalighet»), som då innebär en starkt förkortad slutledning. I patetisk ton göra sig dessa koncentrerade antiteser väl; vi återfinna dem t. ex. i Atterboms Lycksalighetens Ö — måhända efter Shakespeares mönster i Romeo och Julia — där i 3 äventyret Felicia, förtvivlad vid föreställningen att förlora Astolf, utbrister:

Liv utan hjärta — dag förutan sol,
själ utan kärlek — öga utan ljus . .
Midnattligt skumma tanke, dristar du,
omöjlig möjlighet, att hota mig? etc.

I dessa sammanträngda motsatser ligger det något paradoxalt. I *paradoxen* synes en motsägelse vara för handen, men i själva verket döljer sig i utsagan en djupare sanning, den är,. säger Abr. Sahlstedt, »en delikatess i tanken, så att den har sken av att vara falsk». Vi ha mött den i Runebergs Sorg och glädje (jfr ovan s. 91): »ty min sorg är sällhet och min glädje vemod» Betydelsen flyttas här upp på ett högre plan, och det hela får något av symbolikens kraft. Med blicken på jordelivets slagg säger Knappestöberen till Peer Gynt: »At være sig selv, er: sig selv at döde». — Paradoxmakeri kan emellertid ofta beteckna den sökta, blott

reflexionsmässigt verkande spiritualiteten och har då föga med poesien att skaffa.

En konversationsvändning, som blivit kallad »diplomaternas figur», är *litotesen,* som verkar genom sammanförande av två varandra negerande uttryck: »icke utan beröm», »han är ingen kostföraktare». Det ligger något reserverat i detta uttryckssätt, formen är mild och måttfull, men betydelsen stegrad. — Är negationen endast underförstådd, men det likväl är genomskinligt vad som menas, nämligen motsatsen till det i uttrycket närmast liggande, kallar man talesättet *ironi* (en ljus pojke, ett ypperligt försvar kantänka). Ironien är ett slags förfinad litotes. Stegrad och skärpt blir den sarkasm. I Kellgrens Konsten att göra lycka (Min kära gosse, bliv ett fån etc.) ha vi ett prov därpå. Den satiriska diktningen bygger ofta på ironien, såsom vi skola se. Men än oftare än i litteraturen förekommer ironien i samtalsspråket, där språk- och åtbördsmimik (minspel) understödja dess verkan. —

Stegringen kan emellertid icke blott åstadkommas genom kontrast och negation; den kan också vara i språkuttrycket direkt och positiv: *klimax,* som innebär att den ena föreställningen avlöses av en ännu starkare. I följande exempel ur Tegnérs Svea kursiverar jag orden i stegringen:

Du ofödde hämnare, *kom* utan hinder
och *låt mig få se* dina lågande kinder
och *värma* mitt bröst i ditt sköte och *dö!*

Denna talvändning innebär en stegring i en begreppsföljd och är således av logiskt jämförande art. En kvantitativ, direkt förstoring av grundföreställningen är *hyperbolen* (en blixtsnabb åtbörd, en blick ett konungarike värd). Hyperbolen är ett av de mest ursprungliga poetiska uttrycksmedlen. Barnets och den primitiva människans fantasi rör sig i hyperboler — så ock

diktarens. De starka känslornas expansion har intet bestämt mått. Begränsande uppgifter binda och insnöra fantasien. Poesien älskar avrundade talförhållanden: »där föllo hjältar i tusental». Nu behöver emellertid denna avrundning icke alltid innebära en överdrift, det uppgivna måttet kan stundom vara blygsamt nog, men ändock ge föreställningen en utvidgning.

Hyperbolen intar en särskild ställning vid sidan om de förut behandlade »figurerna»: under det att dessa äro den yttre språkliga framställningens former, blir hyperbolen ett direkt utslag av stämningen. Betecknande är också att den franska klassiciteten, som i sin förståndsmässiga formkultur odlade de förra, icke så gärna tålde den starka hyperbolen.

C. Det metaforiska och det mytologiska. Bilder, liknelser, symboler.

De nu påpekade talvändningarna och »figurerna» — varåt man i den äldre poetiken ägnade stor uppmärksamhet — kunna göra icke blott en yttre effekt, utan också en djupare verkan, om de förmå bidraga till stämningen eller väcka associationer. Detta är särkilt fallet om något bildligt, en analogi, en jämförelse, ligger i uttrycket. Så är det i den varierade upprepningen, i parallelismen och i omskrivningen. Så icke sällan även i »figurerna» samt framför allt i hyperbolen; och något hyperboliskt, en kvantitativ stegring, en överdrift ligger det gärna i de vanligen s. k. bilderna eller metaforerna, vari språkets åskådlighet koncentreras.

Det bildliga är från språket oskiljaktigt: detta har ju i regeln utgått från det direkt åskådliga, liksom skrivtecknen i de äldsta språken ofta voro blott synliga bilder eller antydningar om bilder. — »Språket är ett galleri av bleknade meta-

forer», lyder ett bekant uttryck av Tegnér (ur talet över Oxenstierna), ett uttryck, som själv innebär en bild (genom »galleri»). Det åskådningsmässiga ingår även i det begreppsenliga tänkandet eller ligger därbakom. Bilden, har man sagt, är urpoesien, den är jämte rytmen språkets mest egentliga uttrycksmedel. »All poetisk framställning», heter det vidare hos Tegnér, »är individuation, är bild, är sinnlig bestämdhet». Det metaforiska — vartill i vidsträckt bemärkelse räknas alla bilder eller »troper» [1]), liknelser och symboler — tillhör då med nödvändighet diktens gestaltning, även om det i den yttre formen föga skulle framträda: »det gives en poesi utan troper, som är en enda trop» (Goethe). Bilderna äro också ursprungliga och inre sätt för människans uttryckssträvan; de bero på jämförelse, analogi, och all föreställning börjar med och rör sig i jämförelser — jämförelse innebär ju det enklaste sättet för förtydligande, och associationslivet utgår därifrån.

Metaforen betecknar överförandet av en föreställning på en annan, som därmed i erfarenheten korresponderar, och genom detta överförande skola den ursprungliga eller huvud-föreställningens drag framstå starkt och få liv i slående konkretion. I allmänhet innebär det metaforiska en grundförbindelse mellan inre och yttre, ande och natur, jag och icke-jag, och en oändlig rikedom möter oss här av övergångar från det ena till det andra området. Diktkonstens väsen består just i »tillsammanströmmande av inner- och yttervärld i det andligt sinnliga ordet», för att tala med Alfred Biese [2]). »Poesien är det själsligas ordblivande och ordets själsligblivande».

Det »antropometriska», att göra sig själv till tingens mått, är en central tendens i vår inre konstitution. För na-

turmänniskan liksom för barnet tar allt personlig form[1]) — från denna tendens utgå både myt och dikt och ha däri en gemensam rot. Jag har ovan (s. 20 f.) på tal om besjälningen antytt detta. Men denna besjälning kan icke blott vara ett direkt förmänskligande av de yttre föremålen, utan också innebära att dessa sättas som tecken (yttre symboler) för de inre krafterna. Så har solen blivit ett tecken för det gudomliga, — i alla tider ha också skalderna besjungit solen ända från den indiska Rig-Veda till Rostands Chantecler. För många primitiva folk blev solen själv gudomligheten; men hos andra folk skapade fantasien en solgud. Så grekerna i Apollo, liksom för dem havets kraft blev gudomlig i Poseidon, och även inre egenskaper togo gudagestalt (Eros, Nike etc). Ur *det mytologiska* har diktaren också under tider, då myterna icke längre ägt aktualitet, hämtat medel för gestaltningen — såsom jag antytt — ehuru här faran av en ytlig personifiering och allegorisering ligger nära. Många mytologiska föreställningar och uttryck leva emellertid ännu kvar och bidraga att öka språkets bildförmåga, så hos oss »Oden jagar», »Tor kör med sina bockar» etc.

Folkfantasien rör sig alltjämt gärna i bilder. Våra ordspråk, genom traditionen fortplantade sentenser och visdomsord, äro merendels metaforiska. Och i dagligt tal röra vi oss med bilder mera än vi själva märka — stenfot, flodarm, avtacklad (om en person) äro ett par prov. Diktaren har att uppfriska och förstärka denna uttryckets bildlighet. I många ovan meddelade diktprov ha vi funnit exempel därpå. Bland dessa metaforer äro flera olika slag och riktningar urskiljbara. Närmast konstatera vi en riktning utifrån inåt och en inifrån utåt. Den förra, som ger vad man brukar kalla *innerlighetens metafor,* är den mest ursprungliga tropen,

varigenom det sinnliga förandligas, yttervärlden innerliggöres, det relativt livlösa får föreställnings- och känsloförmåga eller också andra (äfven yttre) mänskliga egenskaper: vinden viskar, vågen lägger sig till ro, solen vaknar med välvilja i det sköna anletet eller ler såsom glädjen mot lyckan (de senare uttrycken ur österländsk poesi). Detta är vad Jean Paul kallar die »Sprachmenschenwerdungen der Natur» [1]).

Den andra riktningen innebär ett strävande av det inre att med sina böjelser, tankar och känslor utgestaltas — det blir vad man kallar *åskådlighetens metafor,* då det subjektiva försinnligas i yttre former. Vi tala icke blott om stormens vrede utan också om vredens stormar. Varje livsriktning, varje känslostämning kan på detta sätt träda ut i metaforer, vilka också kunna liksom kodifieras i (yttre) symboler: ros, lilja, duva försinnliga på olika sätt kärleken o. s. v. Och icke blott det obestämda, känslomässiga individualiseras, också det begreppsenliga får genom metaforen konkret form t. ex. hos Tegnér: »kärlek är levnadens rot», »dig söver smickrets röst».

Dessa riktningar och arter av det metaforiska äro emellertid icke alltid möjliga att hålla isär, utan gå ihop eller förbindas med varandra — det »yttre» och det »inre» äro ju också relativa begrepp. Stundom sättes något andligt i stället för ett annat av inre art (t. ex. »trogen som ett ungdomsminne»); men bilden förlorar då lätt konkretionen. Oftare inträffar det att något yttre och sinnligt (fysiskt) sammanställes med något annat yttre. Det ena ledet är emellertid då ofta människokroppen eller dess yttringar, och detta slags metafor går då över i »innerlighetens», varpå nyss gavs exempel (solens sköna anlete). För den orientaliska fantasien ligger denna bildlighet nära. Vi erinra oss t. ex. ur Höga

Visan beskrivningen på Sulamith som en ros bland törnen, med bröst såsom unga kid de där bland rosor gå o. s. v.

Jämte de vanliga s. k. metaforerna, som bero på erfarenhetsassociation och en påtaglig likhet, gives det andra bilduttryck, som utgå ifrån synestetiska förhållanden (korresponderande förnimmelser av två eller flera sinnen), där erfarenhetsassociationen — om den funnits — är försvunnen, och som giva stämning utan någon yttre likhet: jag åsyftar de s. k. *sinnesanalogierna*. Redan när vi tala om en glänsande tonskala, en smekande drill, överföra vi bildlikt stämningen från det ena sinnesområdet till det andra. Musiktermerna koloratur, kromatik etc. grunda sig också på detta överförande. Synförnimmelser gå i regeln in i sådana bildförhållanden, som man därför kallar fotismer. Färghörsel (audition colorée) t. ex. äger den, för vilken vissa toner väcka vissa slag av färgföreställningar eller ett visst ljud uttrycker samma stämning som en viss färg. Denna inre överensstämmelse mellan sinnena var för nyromantikerna en viktig punkt i poetiken: poesiens värld är just den, där »var klang bär färg, var blomma talar», såsom Atterbom sjunger i Phosphorosepilogen. Man betecknade t. ex. arkitekturen som »frusen musik», och sådana uttryck som »silvertoner» fann man högst suggestiva — det var dylikt som den gamla (franskklassiska) skolan med Leopold i spetsen tyckte vara orimligheter och försökte att med hånets vapen nedklubba. Sådana uttryckssätt, som med färg, klang etc. beteckna vissa livsförhållanden, lynnen, riktningar och stämningar (vit avund, blå längtan etc.), kunna nog ofta bero på godtyckligheter eller tillfälligheter; men för mången tyckes både förmågan av sinnesanalogier och behovet, att i beteckningar av ton, färg, doft etc. omsätta intryck av annan art,

vara beroende på en egendomlighet i den andliga konstitutionen, det synestetiska beteckningssättet blir då omedelbart och kommer mer eller mindre omedvetet fram. Så voro färgbeteckningarna för C. J. L. Almqvist naturliga uttryck för hans stämning; varje händelse nästan syntes honom äga en färg [1]) — för honom var också poesien en omedelbar enhet av musik och måleri. Åtskilliga andra romantiska skalder ha framför allt i rytmer och ljud funnit de inre och yttre företeelserna uttala sig (om ljudsymboliken i nästa avdelning), och även färger och dofter te sig för dem som toner. Ja, för sådana diktare som Novalis (Hardenberg) och i synnerhet E. T. A. Hoffmann icke blott liknade utan voro företeelserna rytmer eller toner i den stora musikaliska allheten [2]).

Men icke blott sinnesanalogierna, också metaforerna i allmänhet kunna ge både åskådlighet och stämning: då föreställningen belyses bildlikt, framkallas en liknande förnimmelse från flera olika håll, innebörden blir starkare framhävd, men också stämningen riktas och fördjupas. Ofta är denna förtätade stämning det egentligt verksamma i metaforen. Icke alla bilder ge stark belysning med klara konturer. Ofta åsyftar det metaforiska blott att i en hastig reflex ge en stark kolorit; man må då icke fordra att det bildliga uttrycket i alla avseenden skall passa för huvudföreställningen. Då Tegnér liknade ringen på Ingeborgs arm vid en lysmask lindad kring en liljestängel, blev han skarpt klandrad: klandret var så till vida berättigat som analogien mellan insekten lysmask och den lindade armringen icke är slående (och klangen av »lysmask» icke heller stegrande), men en bild av det lysande på det mjällvita åstadkommes ändock. Tegnérs bildfantasi, som verkade blixtlikt och hastigt belysande, kunde

någon gång slå fel eller bli alltför ensidig. Han tänkte i bilder och dessa kommo slag i slag [1]; stundom, även i hans senare diktning, voro de väl abstrakta (»likt sinnesstyrkan på en grav» etc.). Men ofta förstod han att också metaforiskt stärka och därigenom individualisera de begreppsliga föreställningarna; man läse med denna synpunkt t. ex. Nattvardsbarnen. Efterföljarna togo upp ensidigheterna; så bl. a. Nicander i ovan s. 104 citerade verser med de hopade bilderna. Varje särskild bilds känsloton måste hinna att klinga fram; den ena bilden får icke heller gå in i och förvirra eller bortskymma den andra — det blir vad man kallar katakres. Och blott ytliga, svaga eller obegripliga analogier förstärka icke intrycket, utan förringa det — av sådana kan på sin höjd komiken begagna sig.

Den utförda jämförelsen, vari de båda leden sammanställas med ett »såsom» el. dyl., kallas *liknelse* i egentlig mening. Den utmärkes av klarhet och lugn och hör särskilt hemma i betraktande, beskrivande och berättande poesi, där stämningen är mera objektiv; »Som den vingade örnen flög han sin broder i nacken» (Runeberg), »Minnena få glans som skyn om kvällen» (Ossian-Nilsson).

Liknelsen kan inskränka sig till några ord eller en kort sats, men kan också längre utföras i flera satser eller i en hel dikt; Ossian-Nilssons Sol i moln t. ex. utgår helt och hållet från och uppbäres av en liknelse. — Här kan också nämnas *parabeln,* som är en till lärorik berättelse utvidgad, allmänt typisk liknelse. Den möter oss särskilt i den österländska litteraturen; mest bekanta äro ju parablerna i Nya testamentet om såningsmannen, om den förlorade sonen etc.

I liknelsen står grundföreställningen kvar; och så är även förhållandet i den sammanträngda bild, som inneslutes i

ett epitetiskt uttryck (leende ängar, stormande kärlek). Det *metaforiska epitetet* skall vara omedelbart karaktäriserande, signifikativt, ej blott ornerande (jfr ovan s. 104). Stundom åter är den metaforiska bestämmelsen utförd i en hel sats (»tron är levnadens sol»). Men grundföreställningen kan också bortfalla och bilden helt intaga dess plats; »livets morgon», »havets plöjare» äro sådana *bildliga ersättningsord* (metaforer i inskränkt mening). Kenningar och omskrivningar höra också till stor del hit. Men ofta äro omskrivningarna icke beroende på egentlig likhet utan på orsaks- eller delförhållande: *metonymi* resp. *synekdoke.* I den förra, som betecknar en mera inre förbindelse, sättes egenskapen för bäraren därav (oskulden förtryckes) eller redskapet för den handlande (bajonetten segrade) o. s. v.; »den gulbleka avunden» är också en metonymi (ej någon egentlig sinnesanalogi): den verkan (gulblekhet), som avunden tänkes kunna åstadkomma, tillägges som egenskap avunden själv. Synekdoken utmärker en yttre förbindelse av omfång eller över- och underordning (segel i st. f. fartyg, Kresus för en rik man). Den har kallats exemplets trop och kan vara ett hjälpmedel för minnet, då vissa åskådliga enskildheter eller underordnade fall utväljas för det helas belysning.

I dessa sist nämnda typer är det bildliga mindre starkt framträdande; perifrasen blir också, såsom jag anmärkt, ofta blek och konventionell. Detta gäller även det slags yttre personifikation (prosopopé), som ger mänskliga drag åt abstrakta eller relativt livlösa ting, vilka tilltalas eller införas talande, utan att en verklig intim besjälning äger rum. Särskilt i den äldre diktningen voro sådana personifierande uttryck synnerligen vanliga. De läggas också till grund för hela dikter. Så t. ex. hos C. F. Dahlgren, vars naturbilder

(Västanvinden, Vårbäcken etc.) ofta ha yttre personlighetsdrag, om de än stundom äga en realistisk friskhet och någon gång få en äkta besjälning. Blir naturbilden en blott yttre ställföreträdare för människolivet, så närmar sig dikten till den moraliserande *fabeln*. Fabeln — mindre naiv än den av fantasi uppburna sagan — ger scener ur djurvärlden, som åsyfta mänskliga ting eller låta djuren uppträda som människor på ett typiskt sätt. Djurskepnaden är dock blott en yttre omklädnad och bildförhållandet ofta tillfälligt. Personifieras på samma sätt krafter inom människans eller den relativt livlösa naturens värld, så kallar man detta *allegoriska figurer*. Dessa figurer, ofta sprungna ur en blott förståndsmässig uppfinning, kunna genom tradition fortplantas liksom de mytologiska, och de användas i dikten under äldre litteraturperioder analogt med dessa. De yttre attribut (emblemer), som tilläggas sådana figurer, betecknas också som »symboler».

Men skalden tränger till den levande inre symboliken, som ligger på bottnen av all diktning och som framgår ur den omedelbara besjälningen. Allt skönt är ju på sitt sätt symbol [1]). Men jämte denna allmänna symbolisering kan också en särskild symbolik prägla dikten: *symboldikt* i trängre mening. Detta slags symbol är en utförd bild, som icke har någon direkt jämförelseform, utan låter grundföreställningen i det yttre försvinna och blott som en bakom liggande inre scen framskymta eller anas. Stundom kan den inre scenen avslöjas t. ex. genom en slutvändning; men grundföreställningen får icke utförligt förklaras såsom i parabeln. Ett exempel på en sådan poetisk livssymbol är Hans Larssons I motvind: den resande liksom hans häst håller på att tröttna, men de ge sig icke, de knoga på:

får se om det finns någon sol bortom randen,
— och vore det blott för den trofasta handen,
som strök dig på mulen och räckte dig bröd
och klappade dig, när farväl hon bjöd.

Bilden, som har sitt eget »kraftfält», verkar som en tavla för sig med egen stämning; och så blir stämningen stegrad och förtätad, då fantasien sättes i rörelse vid överflyttningen till grundföreställningens livssfär, vilken får ny belysning och djupare perspektiv. I de enskilda dragen kan symbolen få en självständig utformning och eget liv; men en detaljerad parallelism äger icke rum — den tillhör allegorien. Symboldikten är mera naiv än denna, innebär större omedelbarhet och framgår ur en intuition, icke en reflexion. Här framför allt kan det sägas, att bilden är något ändligt som betyder något oändligt.

Det symboliska får på detta sätt ett drag av mystik, och det blev därför, såsom ovan antytts, särskilt upptaget av romantikerna. I all synnerhet hämtade man för sina symbolskapelser näring ur naturbesjälningen; och så kommer diktaren att göra under alla tider. Men romantikerna nöjde sig icke med den omedelbara besjälningen, ej heller med den subjektivistiska fördjupning, som i naturen söker och ser en återklang av den egna personliga stämningen. I tillägnan av sina Blommor sjunger Atterbom:

Ett liv i cirkeln av det Hela tågar,
naturen evigt dess prästinna är;
hon bönhör moderligt vart bröst som frågar,
och blomsterspråket svaren återbär.
I var gestalt en egen känsla lågar
var planta har sitt levande begär,
och för var urbild, av vårt hjärta buren,
en motbild föds ur hjärtat av naturen,

Så skulle naturtingen bli symboler för vissa mänskliga livsyttringar, särskilt de inre, en tankeriktning eller en hel livsuppfattning — ett slags omsättning måhända av Swedenborgs korrespondenslära. Men beröringspunkten blir ofta blott en tillfällig anknytning eller en yttre likhet, som skalden söker spekulativt fördjupa. Detta sökande efter djupsinnighet har, liksom den överrika användningen av starka metaforer i allmänhet, med rätta anförts som ett fel hos den nyromantiska rörelsen vid 1800-talets början [1]. I själva verket fick romantikernas symbolisering ofta — emot hela deras estetiska teori — ett drag av abstrakt spekulation eller rent av reflexionsmässigt allegoriserande. Detta gällde också deras stora symboldikter. Lycksalighetens Ö går icke fri därifrån. Men det är sant, att allegori och symbol icke alltid strängt särskiljas, gränserna äro flytande, som emellan medvetet och omedvetet eller mellan yttre och inre. I förkonstling och avsiktlig subtilisering råkar emellertid symboliken på avvägar, blir symbolism — en företeelse som även gör sig gällande på det musikaliska området.

Men romantiken har också givit livssymboler av kosmisk art, väldiga visioner som bli till scener ur världstillblivelsen eller världsutvecklingen. Så Victor Hugo i La légende des siècles. Hos oss möter man detta t. ex. i Viktor Rydbergs Klockorna, Drömliv m. fl., och i våra dagars diktning kan erinras om Fr. Vetterlunds Evolution eller om Ossian-Nilssons Bergen (Bergen slumra stumma, stilla jämnas deras hårda anletsdrag etc.).

Det symboliska upptar emellerid icke blott särskilda dikter (symboldikter), det kommer, som jag antytt, över allt fram i poesien, om än starkare under en tid, svagare under en annan. För vissa arter av lyrik (tankelyrik) är det

grundläggande, och här har det icke blott under den nyromantiska perioden varit det högsta på framställningsformernas område, också i den nyaste diktningen är symboliken ledande.

4. De musikaliska uttrycksmedlen.

Ej blott i bild, också i ton och i rytm strävar diktaren att återge det upplevda. Såväl genom språkljudens karaktär som genom deras periodicitet åstadkommes en stegring i poesiens verkan, ja även uttrycksfullheten och åskådligheten (i vidsträcktare mening) ökas, det blir en konkretion också i föreställningshalten genom stämningens förmedling, ett understödjande och stärkande. Den poetiska stämningens förlopp är, såsom jag antytt (s. 8), på ett eller annat sätt rytmiskt, än hastigare än långsammare, mera lugnt vågande eller mera upprört, intermitterande; och varje föreställning synes även i någon grad vara besläktad med ett visst, ljusare eller mörkare, högre eller djupare, renare eller mera »bullrande» ljud. Dessa förhållanden äro nu i poesien mindre starkt framträdande än i musiken. Men för versens och även för prosans konstnärer äga de dock en icke ringa betydelse. Analysen måste emellertid här hålla sig till de allmänna dragen, i synnerhet som förbindelsen mellan innehåll och musikaliskt uttryck i poesien alltid är svåråtkomligt såsom övervägande beroende på omedvetet arbete.

A. Klang och ljudkaraktäristik. Samklang. Språkskönhet.

Varje språkljud kan giva en stämning eller deltaga i en stämning. Redan i de enkla ljuden kan man iakttaga detta och än mer i ljudförbindelserna. A-ljudet kan ofta uttrycka en öppen och glad stämning, i-ljudet däremot medför skärpa,

i u och ö, stundom o ligger ofta något mörkt eller dystert. Språkljuden i »moln» ha något tungt över sig, under det att »sky» ger ett intryck av lättnad o. s. v. Vokalerna äro de egentligen tonande ljuden. Bland konsonanterna äro r, l, m, n mera sonanta; några av de övriga kunna i vissa lägen få en stämmton, s (och sch) är hos oss alltid »klanglöst». Men de kunna alla — och icke minst s — äga uttrycksfullhet, ljudkaraktäristik. Så ger l ofta intryck av behag eller vekhet; r åter av kraft, särskilt i förbindelser som dr, pr, kr. Men med de isolerade klangverkningarna kan man icke räkna för det ena eller det andra poetiska intrycket. Sammanställningen i ord och satser gör det mesta; en jämförelse mellan de olika språkens uttryck för samma föreställning visar detta.

Efter klangskönhet strävar diktaren, efter klingande ljud i harmonisk växling. Men icke uteslutande och icke ensidigt. Det starka, uttrycksfulla, karaktäristiska i ljudet får i poesien en mycket stor betydelse. Kraftigt och fullt bör ljudet vara särskilt i de betonade stavelserna (t. ex. i versens höjningar). Hårda konsonantljud böra ju undvikas, likasom i allmänhet obehagliga ljudsammanstötningar även vid ordmötena. Alldeles särskilt blir detta av nöden i regelbunden rytm, där man icke så lätt kan göra godtyckliga uppehåll för att förminska sammanstötningens obehaglighet. Men också de hårda, skarpa eller tunga ljuden och ljudförbindelserna kunna tålas, ja bli högst verkningsfulla, om de bidraga till karaktäristiken (såsom i Frödings ovan s. 109 citerade verser). Omväxling blir också och icke minst på klangens område nödvändig, och kontrastens lag härskar här [1]).

Det gives en mängd ord, vilkas ljud icke synas passa för betydelsen. Men det gives andra där denna omedelbart framträder i ljudet på ett målande sätt, sådana äro t. ex.

kvalm, dov, väsa. Ovan s. 113 f. meddelade verser ur Stiernhielms Herkules giva prov på detta »ljudmåleri» (förstärkt genom alliteration). En sådan företeelse, där klangen blir särskilt uttrycksfull och symboliken organisk, iakttar man bl. a. i en krets av ord (verb), som efterbilda naturljud: susa, brusa, rassla, pipa, tjuta, skorra, plumsa m. fl. När naturljuden direkt efterhärmas, kallar man detta *onomatopoesi.* Hit hör återgivande av djurens läten samt en mängd interjektioner t. ex. bom, tam-tam, puff-puff, töff-töff etc. — På tal om sinnesanalogierna har jag ovan (s. 125) berört överföringen av klangintryck på andra områden. »Ljudskådning» är en icke så sällsynt synestesi. Redan för språkljuden, särskilt vokalerna, har man velat uppställa vissa färgmotsvarigheter förnimbara för fotistiskt anlagda individer: a skall göra intryck av vitt, e av gult eller rött, u av svart o. s. v. Dylika synestesier synas emellertid i viss mån vara växlande; men såsom omedvetna faktorer i stämningen kunna också dessa och andra »klangfotismer» få en viss betydelse. —

En stegring i uttrycksfullheten kan även åstadkommas genom ljudens överensstämmelse eller likhet, den mer eller mindre fullständiga samklangen. Om begynnelseljuden i två eller flera ord överensstämma, vare sig de äro vokaler eller (lika) konsonanter, har detta kallats *allitteration.* »Stavrimmen», vilka sättas i betonade stavelser, voro såsom uddrim eller förrim en väsentlig faktor i den fornnordiska diktningen; versifikationen grundades därpå, men också i prosan uppträder allitterationen t. ex. i lagspråket, där det gäller att framhäva något med eftertryck (även genom varierad upprepning): i flock och farnöte, med fasta och fulla skäl, med lag skall man land bygga, nu är tomt tegs moder. Många ordspråk och sentenser bevara ännu en allitererad form. I versen fick

stavrimmet den särskilda uppgiften att sammanknyta raderna till helheter (strofer). I senare tider har allitterationen fått en övervägande musikalisk karaktär (d. v. s. den konsonantiska — den vokaliska har förlorat sin betydelse). Den framträder starkt i vår nyaste vitterhet, på vissa håll synes den vara ett utslag av en avsiktlig strävan efter ordklangsymbolik och verkar konstlad.

Den s. k. *assonansen* eller halvrimmet, en ofullständig samklang inuti eller i slutet av orden, har en liknande förstärkande roll i diktspråket. Den förekommer också i den äldre litteraturen samt i folkliga talesätt och ordspråk: jämt och samt, hastigt och lustigt, alar och hassel, tissel och tassel, den borgar ofta i sorgen som för andra borgar. Den är vokalisk eller konsonantisk eller bägge delarna; den konsonantiska står allitterationen nära. Medeltidens vers nöjde sig ofta med vokalassonanser som slutrim — vad C. J. L. Almqvist (i sin Språklära) kallar »ett varierat eko, ofta intagande därigenom, att det icke giver alltsammans».

Helrimmet åter, som fordrar fullständig samklang i slutljuden från och med den sista starktoniga vokalen, utbildades först i den kristna latinska diktningen och i de romanska folkens poesi, men har i senare tider också för vår verskonst fått den största betydelse. Inuti versraderna är och bör helrimmet vara sällsynt, och än mera i versens början: i dess slut är dess egentliga plats. Som »ändrim» göra dessa ljudlikheter den starkaste verkan; ljudet får då klinga ut också i återklangen, och dessutom underlätta de då och markera rytmen, såsom vi skola se. Helrimmet kan vara enstavigt (manligt), tvåstavigt (kvinnligt) eller trestavigt (daktyliskt eller löpande), någon gång till och med fyrstavigt (jfr citatet ur Frödings Balen ovan s. 103). De s. k. rika rimmen, med föregående

konsonantljud i de rimmande stavelserna lika, göra snarare ett torftigt intryck, då den väntade växlingen uteblir; och är då tonhöjden jämte accentueringens art en annan — såsom i verbalformen »svängen» rimmande med substantivet i bestämd form »svängen» —, så uppkommer dessutom en orenhet för örat. Rimordet bör helst vara ett ord som för meningen har en särskild vikt. Däri »bör återgivas hela versens halt liksom komprimerad som klang», säger E. Geiger [1]. Denna fordran är dock alltför sällan uppfylld; mestadels får rimmet utvecklas för sig utan att i klangen avspegla diktens inre liv.

Under 1700-talet hade sinnet för språkets klangverkningar blivit trängt tillbaka, också språkets ljudförhållanden ledo av torrhet, och rimmen dunkades fram med enformiga slag. Det är mot detta som G. Regnér vände sig i sitt tal i Vitterhetsakademien »om språkets estetiska värde» (1805), där han klagar över att »harmonien» försummas i vårt, liksom i allmänhet i de nyare språken, under det att de gamle, särskilt grekerna, uppdrevo språkets musikaliska kvaliteter. Ett uppfriskande arbete hade emellertid då redan begynt hos oss. Thorild hade ju icke sinne för en regulier ljudskönhet; men väl för karaktäristisk klang, såsom t. ex. hans dikter Forsmark och Harmen visa. Lidner var en större konstnär också i avseende på språkets musik; hur ypperligt målas icke stämningen i Yttersta domens begynnelseackord: »Han öppnar gravens port, de tröga gångjärn knarra» etc. Och så kom Franzén med sin mjukt klingande lyra. Nyromantikerna gåvo uttryckligen klangen sitt erkännande, och även på det språkmusikaliska området skulle symboliken genomföras, Atterboms dikt Allegro och Adagio blev i detta avseende typisk. Också av senare, mindre romantiska tiders författare har språkets musik odlats i vers och även i prosa. Jag kan erinra

om Snoilsky och som exempel nämna hans Kung Erik: »Konung Erik på sin luta leker, lutan lagd på silkestickat knä . . . Liten Karin lyssnar tyst därpå» med omedelbar ljudsymbolik särskilt i sina mjuka l och s. Hos Bååth, annars mera målare än musiker, kom alliterationen också starkt fram, som det synes genom en direkt inverkan från studiet av den fornnordiska poesien, varmed visserligen hans egen är besläktad. Heidenstam, en ännu mera utpräglad målarepoet, har även givit prov på rikt och fullödigt musikaliskt uttryck för diktens idéhalt; man höre denna strof ur Pilgrimens julsång och give akt på dess karaktäristiska klangverkningar:

Röster från barndomens år, till er
snöiga stigar mig föra,
men ni nå ej mitt hjärta mer
mumla blott i mitt öra.
Stilla, saliga
soningsfulla
stämmor fåfängt kallen I.
Hotfullt otaliga
syner rulla
upp ur Hades min blick förbi.

Den store mästaren i olika slag av ljudverkningar är Fröding. I Den gamla goda tiden t. ex. ge de väsande s-ljuden och ä-ljuden en ton av grämelse och hat, som andra alliterationer och assonanser förstärka: »Bälgen blåste och blästen ljungade, kvävande hetta ur ässjorna slog, svettiga, sotiga smederna slungade släggan mot stängerna» etc. Den vemodiga stilla naturstämningen I skogen ger prov på andra verkningar av de smidiga s-ljuden: »I skogarnas djup bor skuggan och tystnaden slumrar där — — — Men vad som av vinden viskas är ingen av oss som vet, ty susande språ-

kets mening är skogarnas hemlighet. Även i en mängd andra dikter av Fröding se vi detta mästerliga ljudmåleri, i Skojare, i Beväringa o. s. v. Här skall jag blott dröja vid en: Det var dans bort vid vägen. Då stämningen är som mest förtätad, komma allt rikare klangverkningar fram, och de följa dess nyansering:

Och rockskörten flaxade, förkläden slängde
och flätorna flögo och kjolarna svängde
och musiken den gnällde och gnall.
In i snåret av björkar och alar och hassel
var det viskande snack, det var tissel och tassel
bland de skymmande skuggorna där,
det var ras, det var lek över stockar och stenar,
det var kutter och smek under lummiga grenar
— vill du ha mig, så har du mig här.

Här är förrim, inrim och slutrim, alliterationer och assonanser av flera olika slag och i kombinationer; varje rad har sina stegrande ljudförbindelser, och det hela sättes i livlig svängning av den lekande, rörliga rytmen. —

* *
*

Svenskan, har det sagts, är mera rimfattigt än flere andra germanska språk. Det har i ändelserna bibehållit a och o, under det att tyskan, holländskan och danskan förändrat dem till tonlöst e och engelskan bortkastat dem. Svenskan har också en mängd konsonanthopningar, som icke äga välljud eller klang. Emellertid ha vi sett att sådana kunna vara medel till karaktäristiken; och i avseende på klangförhållandena i allmänhet torde vårt språk ställa sig lika fördelaktigt som andra germanska och slaviska, ja fördelaktigare. Svenskan är, yttrade redan G. Regnér, »vad harmonien beträffar ett bland de minst vanlottade moderna

språken», och han åberopar abbé Michelessi, som vittnat att vårt språk icke allenast var manligt och uttrycksfullt utan också ljuvt och behagligt. »Dess ljud är öppet, dess artikulation ren, dess rytm eller rörelse, om ej alltid fullkomligt fri, dock jämn, anständig och svarande mot nationens lynne». Till språkskönheten bidraga i icke ringa mån just a-ljuden, vilka — enligt J. Vising (Om språkskönhet) — jämte de italienska »äro de klaraste och sonoraste av alla ljud». Vising påpekar tillika att a är »den naturligaste vokalen, som lättast erbjuder sig vid spontan ljudbildning». Vidare utmärker sig svenskan, jämte de romanska språken, för en god omväxling av ljuden, särskilt vokalljuden. Och även i avseende på kvantiteten (stavelsens samlade ljudmassa) samt accenten (betoningen) och melodien (tonhöjden) anser Vising vårt språk erbjuda rikare växlingar än grannspråken, om än däri stundom vissa mindre klangsköna mellantoner och glidljud kunna uppstå. Svenskan är också fri från sådana osköna ljudförknippningar, som möta oss i tyskan, liksom för sådana stötljud som i danskan.

Ernst von der Recke, som i sin Danske Versekunst framhållit det franska språkets vansklighet i vers, påpekar, att italienskan, som är vida klangskönare, erbjuder rikt tillfälle till samklang, så att orden till och med allt för lätt låta sig rimma och en viss enformighet i klangverkningarna uppstår även därigenom att de kvinnliga rimmen dominera. För poesi är spanskan bäst skickad av alla romanska språk. Engelskan är genom sin dragning åt enstavelseståndpunkten åtminstone rytmiskt sämst ställd bland de germanska språken. Dessa ha annars en fördel i fastare accentförhållanden och nå även i klangen högre verkningar genom omväxlingen av två- och trestavelsetakter. Tyskan och de nordiska språken

stå på höjdpunkten i fråga om rytmiska möjligheter; manliga och kvinnliga ordslut äro där också i full jämvikt. Tyskan har i ljudförhållandena vissa företräden framför danskan; men denna har i, stället en större rikedom på speciellt poetiska ord från sin äldre språkskatt, vilka visserligen i vardagsprosan ersättas med synonyma av tysk härledning. I svenskan slutligen finnes enligt v. d. Recke »en rytmisk kraft, och — bortsett blott från u-ljuden — en fyllighet och renhet i vokalklangen, som förenar all germansk och romansk skönhet. Här finnas ännu i ändelserna på -a och i pluralisformernas rika ljudåtskillnader företräden bevarade», som i danskan äro förlorade; här finnas också »de sköna tung-r och de sköna susljuden», som ännu äga kraft och uttrycksfullhet. I bunden stil är svenskan »världens skönaste språk»[1].

En av våra inhemska auktoriteter på området, Fr. Wulff, har också meddelat mig ett uttalande om svenska språkets skönhet; det lyder: »Svenskan är till sina språkformer ett rikt och ålderdomligt språk. Ordslutens mångfald och fastheten i vår artikulation gör, i förening med våra sunda rytmicitetslagar, vårt modersmåls versbildning till den kanske mest intagande i världen, så vida diktaren är omsorgsfull och håller sig fri från de orena s. k. Stockholmsrimmen: nätter, etter; välden, elden; seg, väg etc.[2]. Våra brukbara rena rim-par äro mindre talrika än t. ex. danskans och franskans, just genom rikedom på olika ordslut. Till våra syntaktiska klenoder hör verbens passivbildning, de modala hjälpverben (särskilt: får, må, måtte, måste, skall, vill) och de possessiva pronomina: hans, hennes, dess, deras, sin, sitt, sina.»

B. Rytm och melodi. Periodicitet i prosa.

Ordklangen gör sig särskilt gällande i samband med *rytmen,* som utmärker växlingen av språkljudens styrka. Vi ha sett huru det rytmiska betecknar något ursprungligt i den mänskliga verksamheten. I varje rörelse, i all utveckling kan iakttagas ett stigande och ett fallande. Vid arbete, vid vandring och rodd, i lek och dans utbildas rytmen först som en på bestämt sätt ordnad rörelse; men också för det psykiska förloppet är den betecknande. Allt språk rör sig också i »växling av starkt framhävda och svagare ljudpartier, vilka senare kunna vara antingen blott undanhållna (dämpade), i jämförelse med de framhävda, eller ock tysta» d. v. s. utgöras av en paus (Fr. Wulff, Om värsbildning 1896); i versschemat blir denna växling regelbunden och pauserandet noga bestämt, såsom vi skola se.

Rytmen har emellertid icke blott en musikalisk betydelse. I språket, liksom i arbetet, underlättar rytmen det helas ekonomi. I taktslagets (mer eller mindre regelbundet) väntade återkomst ligger det en omedelbar tillfredsställelse. Detta har väsentligen medverkat till rytmiskheten i folklig framställning. Redan den primitivaste poesi är ju förknippad med en, om än omedveten, rytm. I upprepningen och parallelismen ha vi också funnit detta. Rytmen har, särskilt i rimmad vers, även en förmåga att underlätta minnet. Så blevo hos våra förfäder visdomsregler avfattade i poetisk (rytmisk) prosa eller rent av i vers; formen för våra äldsta lagar, som länge muntligen fortplantades, var på detta sätt rytmisk-musikalisk.

Rytmiska förhållanden kunna alltjämt iakttagas i vissa slag av prosa. Här verkar dock rytmen starkast genom mimiken, genom uttrycksfullheten i det levande talet, och det är just deklamationens och det mimiska uttalets uppgift

att genom människoröstens intensitets- och modulationsförmåga låta de i språket nedlagda klang- och rytmverkningarna komma fullt till sin rätt.

Betydelsen av språkmimiken gäller icke blott för rytmen utan också för *melodien*. Under det att rytmen beror på växlingen i trycket, den starka och svaga accenten, beror melodien i ordet och i satsen (även) på tonväxlingen, och denna gör sig först i det levande talet egentligt gällande. I »tonfallet» uttalar sig ju känslan omedelbart. På melodi, rytm och klang kan man urskilja — utan att ens tydligt höra orden — det ena språket från det andra, ja även dialekterna; man jämföre uttalet av svenskan i Finland och i Dalarna med det i det övriga Sverige: här ha vissa starka stavelser (ex. An- i Anna) en nedglidande och stigande ton, i Dalarnas och Finlands dialekter däremot en enkelt fallande [1]). I deklamationen blir sålunda språkmelodien av synnerlig vikt. Med rytmen står den i intim förbindelse. Den accentuering, satsdelarna få, är i sin växling ständigt beroende såväl av rytmen som av melodien.

I en språklig framställnings rytmiskhet och melodi kan ligga något specifikt betecknande för dess författare, och man har uppvisat huru genom undersökning härav den individuella stilen kan urskiljas [2]). Särskilt har C. Zander i de antika retorikernas språkkonst kunnat konstatera huru efter vissa betonade språkvändningar i slutet av satsen de övriga delarna och hela periodsystemet grupperas. Även i de nyare språkens högprosa visar sig ofta en viss periodicitet starkare eller svagare framträda; så också hos många svenska författare. Man iakttar huru i satserna vissa ord genom sin betydelse och sin ställning få en särskild höjd och styrka; det logiska och det emotionella gå här hand i hand. Ryt-

men markerar med sina höjningar och sänkningar och sina uppehåll (pauser) framställningens indelning och är då ofta förbunden med en innehållskontrast. Upprepningar samt figurliga och bildliga uttryckssätt spela också härvid sin roll. Vi taga ett exempel ur Tegnérs tal vid prästmötet i Vexiö 1836:

Varje ögonblick har sin rot i årtusenden, den dag du lever, den dag dina fäder levde, han är en son, ehuru i olika släktled, av skapardagen: vad som är, det *är* därigenom att ett annat *varit*. Därföre är det en besynnerlig föreställning, att kristendomen skulle stå alldeles enstaka som en förtrollad stad, som ett nytt Jerusalem, nedfallet från himmelen, utan allt sammanhang med den föregående eller den omgivande tiden. Kristendomen är en uppenbarelse: Ja, men en sådan enslig, från allt annat lösryckt, av allt annat oberoende uppenbarelse skulle intet mänskligt sinne kunnat fatta, den vore förlorad för alla. Uppenbarelsen är icke en död mänsten, fallen med knall ur skyn, utan den är ett levande träd, utbildat och mognat med tiden, ehuru dess frö är fällt av himmelens fåglar.

Det nu anförda exemplet visar en lugn betraktelses jämnt böljande melodi. En periodicitet inom satsen, med tre till fem höjningar, tycker man sig också kunna iakttaga. Andra exempel skulle kunna ådagalägga ett mera hastigt svall av strömmande prestissimo eller oroligt staccato. Också utanför retorikens område påträffar man ej sällan en viss vågrörelse i prosan, en ansats till rytmisk indelning eller en parallelism. Så i Viktor Rydbergs berättelser, särskilt Singoalla, men även i de större romanerna. I sagan är periodiciteten regel. Hos Selma Lagerlöf ser man också detta, t. ex. på flera ställen i Nils Holgerssons resa. Och klangen bidrar, även här, till språkets estetiska verkan; på sina håll förtätas den till samklang; så avslutas teckningen av Kullaberg med denna ljudmålande sats, sedan bergets väggar, pelare, portar, jättegrytor

och sprickor skildrats: »Och uppför och utför alla dessa klyftor och klippor krypa och krångla rankor och revor».

Det är en intressant, ännu nästan oförsökt uppgift att analysera rytm och melodi, liksom även klangverkningarna, hos våra stora prosatörer, och detta studium skulle säkert kunna giva åtskilliga resultat av värde för kännedomen om den individuella stilen.

C. Vers och strof.

I versen, sådan denna efter mönstret av de latinska kristna hymnerna framträtt hos germanerna, har periodiciteten utvecklat sig till regelmässighet, så att bestämda accenter indela ljudföljden i avdelningar av (ungefär) lika längd. Dessa avdelningar bliva »levande led» i dikten såsom *takter*, vilka, bestående av en eller flera stavelser, regleras av ljudstyrkan eller trycket (den dynamiska accenten). Ljudknippets beskaffenhet, den samlade massan av vokal- och konsonantljud, är av betydelse i akustiskt avseende (för klangen), men inverkar icke direkt på takten. Denna har en stark del (höjning), vanligen också en svag (sänkning) [1]).

En serie av likvärdiga (eller nära likvärdiga) takter bildar *versen*. I versen får diktningen ett eget musikaliskt uttryckssätt, som avviker från den vanliga språkmeddelelsen och stiliseras efter versens olika art. Men man får se till att stiliseringen icke blir för ensidig och artificiell: versrytmen bör i möjligaste mån sammanfalla med den egentliga, logiska betoningen.

Vanligast äro verser med tre till åtta takter, längre förekomma sällan, kortare någon gång, helst i blandning. Fyrtaktingen är den från gammalt mest brukliga, den avpassar sig också lättast till olika stämningar. I »långversen» — van-

ligen redan i den femtaktiga — märker man kortare eller längre avskärningar eller uppehåll (cesur, dieres); i vissa versformer återkommer detta på bestämda ställen, mestadels i eller nära mitten (alexandrin, niebelungenvers, åttataktig troké, pentameter m. fl.), i andra växlar avskärningen inom vissa gränser plats (jambisk trimeter, hexameter etc.). Stundom kan man i långverser iakttaga ett eller flere smärre uppehåll jämte huvudcesuren. Genom en starkt markerad huvudcesur kan versen bli indelad i halvverser (kola). Stundom är indelningen blott en typografisk åtgärd, så t. ex. i Tegnérs Krigssång 1808 (Den fallne skall vila i — fädernas jord etc.), där, trots rimmet, vissa rader rättast torde böra betraktas som halvverser.

Varje vers bildar ett rytmiskt helt, ofta därjämte ett logiskt (en sats). Så var också förhållandet i äldre germansk vers, under det att den klassiska metriken tillät meningens överförande från en vers till en annan — där hade också versaccenten emanciperat sig från satsaccenten. En överklivning (enjambement) eller delande av nära sammanhängande ord på två versrader verkar tvivelsutan i viss mån störande både på rytmen, som utjämnas och förslappas, och på satsbetoningen, i synnerhet om rim markera versens slut och melodien således avbrytes. I orimmad vers av en viss längd, t. ex. blankvers, som användes i sammanhängande perioder (rapsodiskt, stikiskt), kan en sådan »versbindning» lättare tålas[1]), framför allt med språkmimikens hjälp (vid uppläsning).

Rytmens regelmässighet ökar, om än blott formellt, uttryckets styrka, dess verkan stegras och blir intensivare. Dikten får också redan genom versen ett harmoniskt utseende. Det valda versschemat blir en yttre sammanhållande faktor. Brytes dess regelmässighet, uppstår närmast en obehaglig

förnimmelse av besviken väntan; men om denna brytning är motiverad genom en avsedd spänning eller ett starkt känsloutbrott (så t. ex. i Lidners Spastara, jfr strax nedan), kan den i hög grad öka verkningen och höja det estetiska välbehaget.

Rytmen bör helst smyga sig efter diktens halt och grundstämning. Men den strängt regelbundna rytmiska indelningen kan dock endast i kortare poem av enkel och enhetlig stämning fullt motsvara denna halt. I regel är innehållets ton vida rörligare än versen kan bli, och vanligen är överensstämmelsen dem emellan mera allmän och obestämd. Ofta nog är metern blott att betrakta som den rytmiska bakgrunden för händelser och personer eller ett diskret ackompanjemang till känslans melodi. I epos och andra längre dikter, där en och samma meter eller strofform helt igenom användes (hexameter, senar, knittel, alexandrin, blankvers, terzin, ottave rime), får denna form vara liksom ram för de mest växlande scenerier. Också i lyriken, ej minst den folkliga, är versformen (med strof- och omkvädesbildningen) ofta konventionell, ehuru visserligen rytmen t. ex. i folkvisan genom sänkningarnas variation kan göras friare. Härmed sammanhänger, att även musikmelodierna i folkdikt som i konstdikt ofta synas vara använda oberoende av innehåll och poetisk stämning.

Men i grunden är den rytmiska regelmässigheten vida mindre sträng i versen än i musiken: även i de schemata, där växlingen mellan starkare och svagare betonade stavelser är regelbundet genomförd och dessas antal noggrant fastslaget, förnimmes omedelbart en rörlig variation, i det att ljudmassan i den ena takten sällan är lika med den i närstående takter. För en detaljerad indelning av takterna och mätning av versen

måste man därför räkna med en viss elasticitet, en uttänjning eller sammandragning av ljudmassan allt efter höjningens beskaffenhet. Ofta måste takten vid sådan mätning utfyllas av en paus. Vid slutet av varje versrad, i synnerhet om den är rimmad, inträder också en naturlig paus, som ytterligare förstärkes då även meningen avslutas. Är i en förbindelse av verser (strof) vissa rader kortare än de övriga, framträder detta också för örat som en paus (s. k. katalex, en pausartad utfyllnad, varigenom ett regelmässigt versschema får sina fulla takter). I analogi med musiken räknar man således också i poesien med heltakts- och taktdelspauser.

Också mellan de rytmiska höjningarna, ej blott mellan takterna, märker man åtskillnader beroende därpå att den naturliga intensiteten i den ena är större än i den andra. Dessa åtskillnader iakttagas emellertid sällan strängt, även om en eller annan skald kan ha fint öra därför — B. Risberg hänvisar i detta avseende på Bellman. Höjningar infalla stundom på en efter naturen svag stavelse eller ord — svenskan äger en mängd sådana svagbetonade ord; gången behöver emellertid icke därför bliva störd, för så vitt nämligen också de omgivande stavelserna äro relativt svaga. Men om versaccenten är alldeles inkongruent med den naturliga, uppstår hårdhet eller missljud. Även i ett regelbundet versschema kan emellertid stundom en rytmisk ojämnhet tålas, särdeles i början av versen, då ett starkt framhävande av vissa ord i tilltal o. d. åsyftas och uppmärksamheten skall väckas; ett bekant exempel är början av Tegnérs Svea:

Jord som mig fostrat har och fädrens aska gömmer!
Folk som ärvt hjältars land etc.

Takten kan bestå av en enda (stark) stavelse. Men vanligen sluter sig till höjningen en eller flera svagare stavelser.

De oftast förekommande äro tvåstaviga och trestaviga takter; efter deras förekomst i arbetssånger har man kallat dem stamptakter resp. hammartakter. I vilken del av takten sänkningen bör räknas beror på de omgivande takterna; i sig är det ofta (i friare vers) likgiltigt om en takt anses börja eller sluta med höjningen, antalet av höjningar (i var vers) är huvudsaken. De uppställda versindelningarna (schemata) äro i viss mån konventionella. Icke alltid är det lätt att avgöra om versschemat genast begynnes eller om man skall räkna med ett för-slag (upptakt). I regelbunden och likformig rytm kan man emellertid urskilja en stigande eller en fallande gång; och man bibehåller för dessa takter (»versfötter») den antika metrikens namn — oaktat denna metrik hade helt andra grunder än den moderna — nämligen för två- och trestaviga takter med stigande gång: *jamb* (◡ —, t. ex. en man, förbi) och *anapest* (◡ ◡ —, på försök, telegraf), och med fallande gång: *troké* (— ◡, våren, evig) och *daktyl* (— ◡ ◡, bilderna, klingande). Dessa äro de vanligaste taktarterna, vilka förekomma dels rena dels blandade och i senare fallet dels i regelbunden dels i friare växling. I blandning (med de två- eller trestaviga) uppträda även någon gång enstaviga och fyrstaviga takter. De trestaviga takterna användas också lättast i vårt språk blandade med andra; för rena trestaviga schemata framställa sig nämligen vissa svårigheter därigenom att en mängd ord (t. ex. morgonbris, kungastol, landsbygden, fördomar) jämte huvudaccenten ha en stark biaccent; sådana ord som ha denna senare i en stavelse intill den starkast betonade (landsbygden, fördomar), äro också i tvåstavig vers svåra att anbringa.

Bland den mängd mer eller mindre regelbundna eller fria versschemata, som äga historisk betydelse, kan jag här

blott dröja vid några. Den moderna *hexametern* har sex takter med fallande gång, av vilka de fyra första kunna vara två- eller trestaviga (trokéer eller daktyler), den femte vanligen är en daktyl och den sjätte en troké [1]); exempel från Stiernhielm ovan s. 113 f. och från Tegnér s. 22. I förbindelse med den s. k. *pentametern* (— ◡́◡ — ◡◡ — | — ◡◡ — ◡◡ —) bildar hexametern ett *distikon* — mottot i första kapitlet s. 1 är ett exempel härpå.

I de nyare språken synas verser med fyra höjningar vara de mest ursprungliga och alltjämt i folklig och lyrisk diktning de mest använda, såsom jag antytt. Med fri växling av svaga stavelser (från 0 ända till 5) och med parvisa rim blev denna vers — den s. k. *knitteln* — under medeltiden härskande också i episk och dramatisk poesi, ja hos oss ända långt fram på 1600-talet.

Genom renässansens i början så välgörande formkultur blev versens rykt och ans en av diktningens viktigaste uppgifter. Stavelseräkningen upptogs först från de romanska folkens poesi, och man gjorde även hos oss ett eller annat försök att låta den bli huvudprincipen. Men accenten fick överhand, under det att även stavelseräkningen för det mesta fasthölls; och så grundades vid 1600-talets mitt — framför allt genom G. Stiernhielm — den metrik, som alltjämt blivit gällande för den svenska versen. Stiernhielm själv försökte sig i växlande versformer, särskilt åtskilliga från antiken hämtade, och sökte visa det svenska språkets lämplighet också för trestaviga takter. Men den tvåstaviga regelmässigheten segrade (genom P. Lagerlöf o. a.): och ända fram till 1800-talets början härskade nu jambiska och trokéiska versslag, i all synnerhet och i längre dikter uteslutande de förra. Främst bland dem stod den s. k. *alexandrinen*, en sextaktig rimmad

vers med taktvila i mitten (medräknar man denna paus samt en paus vid versens slut, blir schemat egentligen åtta-taktigt). Efter franskt mönster blev denna vers rådande också i dramat, under det att den för talet vida mera naturliga *blankversen* (orimmad jambisk vers med fem höjningar), som engelsmännen och särskilt Shakespeare utbildat, icke fick någon fast fot hos oss ännu på länge.

Det jambiska regeltvånget genomgår hela 1700-talets poesi; och många diktare, med den granntyckte Creutz i spetsen, måste utmönstra de daktyliskt klingande orden och så även på detta sätt begränsa diktningens språk. Blott i visan levde rytmens naturlighet kvar, och i Bellmans sång utvecklade den sig — liksom språkets hela akustik — i rikedom och styrka till en harmoni av högre slag. Så begynte, under inflytande från England och Tyskland, en opposition mot regeltvånget och en kamp för diktformens frihet. Sven Lagerbring yrkade [1]) att den orimmade versen skulle komma till heders och visade på Stiernhielms exempel. Och Thorild följde honom och gav, efter mönster även från Klopstock, själv prov på friare och orimmad vers — ofta knagglig och tung, men stundom, såsom vi sett, mäktig av ett starkt karaktäristiskt uttryck. Lidner, »storm- och jäsningstidens» störste diktare hos oss, var i sin versifikation ofta regelbunden men kunde också bryta jambens enformighet genom versslag till och med av annan gång (trokéiskt, daktyliskt), då rytmen får omedelbart sluta sig till stämningen; så framför allt i Spastaras död (ett utdrag ovan s. 102). Kellgren, till en början en typisk representant för den ensidiga franska klassiciteten, visade i sin senare diktning större versifikatorisk frihet och når också i rytm och klang en hög konstnärlighet.

Som inledning till det nya århundradet står Franzéns

mjukt formsköna dikt med hög musikalisk fulländning. Han följdes av Wallin och Tegnér, under det att Ling sökte pånyttföda versen genom anknytning till den gammalnordiska diktningen (och till Thorild). Genom det musikaliska odet och kantaten med omväxlande versformer fortsattes så småningom formens emancipation. Efter Kellgrens Kantat 1789 och Lidners fosterländska oden gavs det nya stora uppslaget av Wallins Gustav III-dityramb (i januari) 1808. Samma år (i november) kom Tegnérs Krigssång för skånska lantvärnet, som i djärv och fri skönhet av rytm och klang överträffade föregångarne. Genom Tegnér och romantikerna, såsom Atterbom och Stagnelius, riktades nu på ett par årtionden vår svenska verskonst mer än förut på århundraden. Nu upptogos klassiska versmått av olika slag, såsom hexametern och även den s. k. *tragiska senaren* (trimeter: sextaktig, regelbundet tolvstavig, orimmad jambisk vers). I det versifierade dramat blev annars blankversen nu vanligast. Senare har Strindberg (liksom Ibsen) som dramatisk versform upptagit knitteln, vilken genom Goethe åter kommit till heders i Tyskland; och K. A. Melin har med framgång använt den i berättande stil. Runeberg åter införde i berättande och även betraktande poesi den i slavernas litteratur ofta förekommande *femtaktiga trokéen* och blev, efter Stagnelius och jämte Malmström, den förnämste mästaren i svensk hexameter.

Också strofbildningen har, liksom versen i allmänhet, fått en rik utveckling under 1800-talet. *Strofen,* ett slutet helt av två eller flera versrader, utmärkes och sammanhålles i nyare språk vanligen av en viss rimställning. Den medeltida *balladens strof,* som sedermera blev vår folkvisas, var ursprungligen helt kort: tvåradig med en tredje rad som *omkväde.* Omkvädet, en rytmisk upprepning, som åsyftar att

uppehålla stämningen och även vara en vilopunkt, kan varieras och t. o. m. utvecklas till flera rader; det kan icke blott förekomma i slutet av strofen utan också inuti. Folkvisestrofen blir sedan vanligen fyrradig med rim i den andra och fjärde raden, vilka då ofta ha blott tre höjningar, under det att fyra annars var det vanliga (ex. nedan s. 229). I längre dikter användes under medeltiden andra vers- och strofformer; den s. k. *niebelungen-strofen* (använd i Niebelungenlied) t. ex. har fyra rader med sex (eller sju) höjningar i var rad.

Under den romantiska perioden upptogos dessa medeltida strofbildningar. Oehlenschläger och de götiske romantikerna hos oss försökte sig även på fornnordiska versslag, som sammanhållas med alliteration — Tegnér gav i Rings drapa ett mästerligt, om än rätt moderniserat, prov på s. k. *fornyrdislag*. Vidare upptogos sydländska strofformer, varpå man redan under 1600-talet hade försökt sig, ehuru med oegentligt användande av alexandrinen i st. f. elvastavig jambisk vers; i omväxling med de kvinnliga rimmen användas numera även manliga (i tiostaviga verser). Den förnämsta av dessa sydländska former blev den s. k. stansen eller *ottave rime*. Efter italienskt mönster användes den hos oss någon gång i berättande poesi, men framför allt i lyrisk betraktelse av högstämd ton t. ex. (efter Goethes förebild) i tillägnings- och hyllningsdikter. Ur Atterboms poem Till den hädangångna (framför andra uppl. av Lycksalighetens Ö) är denna strof:

Ju mer för mig vart jordens bländsken släckes,
dessmera klart, du himlaminne, brinn!
Förbliv min första tanke, när jag väckes;
förbliv min sista, när jag somnar in!

Var gång min blick av tårars sky betäckes,
tillviska mig den frid, som nu är din:
Ledstjärna! lär mig att till dig mig svinga;
att bedja — verka — hoppas — och förklinga!

En nioradig variant av denna strof, den s. k. *Spenserstansen*, hade av Byron blivit odlad och fick en efterföljare, med något enklare rimflätning, i den strofform, Tegnér använde i sin Sång vid Svenska akademiens femtioårsfest (den s. k. *Tegnérstansen*); sista raden är en alexandrin.

Det gives även strofer *utan rim* dels efter antikt mönster bildade (sapfisk, alkaisk etc.), dels moderna nybildningar. Ypperliga prov på sådana gav Runeberg t. ex. i Nadeschda och framför allt Kung Fjalar (en strof ur sista sången ovan s. 111). I den orimmade strofen bör de olika versernas (radernas) byggnad åtminstone i någon mån varieras och särskilt bör slutraden avvika från de föregående; äro alla verserna likformiga och sakna rimmets markering, förefaller lätt strofen oavslutad och indelningen blir omotiverad.

Emellertid är det framför allt meningen, tankekomplexet, som sammanhåller strofens delar. Skrider satsen eller satssammanhanget över från den ena strofen till den andra, blir intrycket oroligt och strofens karaktär utplånas. Våra författare vid 1800-talets början, Tegnér t. ex., kunde någon gång tillåta sig detta, måhända efter antik förebild. Hos moderna poeter se vi också en dylik stroföverklivning, som Drachmann ofta tillåtit sig i danskan. Emellertid kunna strofer med varandra förbindas — med eller utan meningens överförande — så att nya, mera omfattande helheter uppstå eller också diktens olika delar liksom kedjas ihop. Redan i den antika lyriken och dramats körer funnos sådana strofkomplexer. I Tegnérs Fritiof på havet har jag ovan (s. 87)

anmärkt indelningen i trestrofiga avdelningar. I Fritiof spelar schack förbindas stroferna genom rimmen två och två. Denna form har en viss likhet med *terzinen,* vilken emellertid ofta användes i kedjeförbindelse (a b a — b c b — c d c etc.) med en rimfullbordande rad vid sångens slut. Bland sammansatta former i nyare diktning, som ha rimmets hjälpmedel, har *sonetten* blivit den viktigaste; med sin avmätta hållning, som synes följa den logiska slutledningens gång, och med sina musikaliska verkningar i rimflätningen, erbjuder den sig väl åt behärskad meditativ stämning; och detta har även i svenskt språk visats av sådana mästare som Snoilsky och Bertel Gripenberg. —

Vers, strängt regelmässig rytm, rim och strof kunna av den borne skalden användas så, att de förhöja diktens halt och utmärka då den högsta konstnärlighet. Men alltför ofta föra de en självständig tillvaro bredvid det innehållsmässiga i dikten och bli då icke något troget uttryck därför. De kunna i och för sig väcka estetisk lust, men denna är av lägre art och övergående natur och dövas av den besvikenhet man känner inför omotsvarigheten eller tomheten. Alltför lätt bli de yttre formelementen i dessa konstfulla verser bestämmande för ordval och även för själva tankeförbindelserna. För att utfylla ett rimmat schema lockas diktaren ofta till avvikelse från den ursprungliga intentionen eller till upprepning av tanken, till onödiga omskrivningar, till bredd och löshet i föreställningssammanhanget. Klang och rim kunna nu visserligen framkalla uppslag, som av diktaren utnyttjas till den poetiska bildens belysning och till stegrad uttrycksfullhet. Här får hans smak och takt vägleda honom. Men alltför lätt föras dessa vid detta formarbete på avvägar och till felgrepp, uttrycket blir konstlat och rimmen nödfallsrim.

Det reflexionsmässiga, avsiktliga verkar ej minst här störande och förstämmande. »Icke en gång versifikationen, i sin inskränktaste bemärkelse tagen», yttrar Tegnér (i talet över Oxenstierna), »är en blott mekanisk färdighet. Den kan utbildas, men ingalunda läras genom övning, ännu mindre genom regler . . . Varje skön vers är såsom sådan redan ett konstverk i smått. Han är ej smidd, utan gjuten. Icke mekaniskt sammansättes han, utan organiskt växer han fram ur skaldens bröst, när ingivelsen kommer, liksom blomman växer ur jorden, när vårsolen värmer henne».

I våra dagar, då man åter upplevat en storartad och rik kultur av diktspråk och vers, har versbildningen på sina håll blivit allt friare, under det att likväl många poetiska konstnärer — och de störste — hålla fast vid regelbunden taktmätning. Den fria versen, där icke blott två- och trestaviga takter oregelmässigt blandas, utan varje taktsystem med bestämt antal höjningar blir upphävt, är ju på sitt sätt betecknande för vår tid med dess skiftande, jäsande, nervösa skaplynne, dess invecklade och i hastiga växlingar fortlöpande känsloliv, dess — för att tala med Valdemar Vedel[1]) — »oroliga puls», som svarar mot de sammansatta, ofta i »gungning» stadda sociala förhållandena, — redan en tidigare »storm- och jäsningsperiod» under 1700-talets senare årtionden karaktäriserades av en viss ansats till en liknande upplösning av formen. Detta strävande efter rytmisk känslokaraktäristik kan emellertid urarta och har här och där lett till ett musikaliskt stämningsmåleri, som blott vill ge ljudsymboler i spröd och obestämd rytmik, med bortseende från ordens föreställningshalt, klarhet och åskådlighet (jfr ovan s. 8 f.). Paul Verlaine har gått i spetsen för denna riktning med sin fordran: »musik, intet annat än musik!» Mallarmé

har följt och i Tyskland bl. a. R. Dehmel. Här är steget nära till fullständig formlöshet, till sprängande av alla rytmer icke blott upplösning av de strofiska schemata — det blir ett stämningens utklingande i dunkel symbolism. Skillnaden mellan prosa och vers synes då vara upphävd: endast den högsta konst kan här rädda från det parodiska.

V. STÄMNINGENS RIKTNINGAR OCH TYPER.

Diktaren strävar till harmoniskt uttryck. Men denna harmoni gäller icke blott de yttre formelementen: odlas det formalsköna ensidigt och får föra en självständig tillvaro, råkar dikten på avvägar (jfr ovan s. 9 om klingklangpoesi). Harmonien skall ligga i motsvarigheten mellan form och innehåll, uttryck och stämning. Inom innehållets och stämningens sfär är det harmoniska normalmåttet åter sällsyntare. Där bliva vanligen de två stora motsatta riktningarna inom tillvaron bestämmande, den ljusa och den mörka, den leende och den allvarliga. Med dessa riktningar sammanhänger också den inre bildens proportioner, upphöjdhet eller undermålighet. Genom dessa förhållanden blir »skönheten» eller det estetiskt verksamma modifierat, och »det skönas modifikationer» bli då också stämningens typer. Dessa typer bilda grupper inom diktningens — liksom i allmänhet inom konstens — värld. Men övergångarna mellan grupperna och blandformerna äro många och skiftande. Det gäller då här blott att framställa de allmänna typiska förhållandena.

1. Behag och upphöjdhet.

Närmast det »normalskönas» linje står det *behagliga,* som utmärker en ohämmad, direkt estetisk verkan, utan skarpa

övergångar eller starka motsatser. Det bör vara naivt och dröjer gärna i enkla, naturliga situationer: *idyllen*, som utmärker det naturligt harmoniska och för vilken naturbakgrunden är betecknande, blir ett omtyckt fält för dess framträdande. I *det gratiösa* ligger en mera livlig rörelse; en viss medvetenhet är därifrån icke utesluten, ej heller en viss grad av sensualism — man tänke på en sådan gestalt som Mignon i Goethes Wilhelm Meister; Gretchen i Faust åter har ett mera rörande behag.

Idylliska skildringar med herdar och herdinnor blevo, efter Vergilius' (och Theokritos') mönster, åter på modet under renässansen; och detta »herdemanér» infördes hos oss under 1600-talet, S. Columbus var en typisk representant därför. Alltmera blev emellertid herdekostymen en tom dekoration, en »arkadisk» förkonstling; men under rococotiden hölls den uppe också i diktningen av en omisskännelig gratie, varpå hos oss Dalins och Creutz' naturlyrik ger prov. Kellgren åter fick namnet »behagens skald» för sin eleganta behärskade formgivning och kompositionens konstnärliga avrundning; och Leopold blev mästaren i de gratiösa, lätt satiriskt tecknade bilderna ur livet. Men den förnämste skalden, för vilken det idylliska behaget är utmärkande, var Bellman, och hos honom blir det förhöjt å ena sidan av det livliga Stockholmska sceneriet och å den andra av den lekande, uppsluppna komiken och den rörande, stundom gripande humorn. Valerius och Dahlgren gå åt samma håll, men nå ej samma verkan.

I prosan fick den arkadiska idyllen, efter Gessners mönster, ett brett spelrum. Men den äkta naturligheten, i motsats till kulturlivets förkonstling, de enkla naturförhållanden, där de stora mänskliga känslorna fritt få tala, hade redan genom

Defoes Robinson Crusœ börjat än mäktigare gripa sinnena. Rousseau gav ett starkt patetiskt uttryck därför; och Bernhardin de Saint Pierre's Paul och Virginie blev genom sitt rörande behag länge tongivande — vi återfinna dess bild t. ex. i introduktionen till Tegnérs Fritiofs saga. I bondenovellen går denna riktning mot det oskrymtat naturliga igen under 1800-talet, Almqvists berättelser, Grimstahamns nybygge m. fl., ge de första stora proven hos oss.

I stil och ämnets behandling är Runeberg den mest harmoniske diktaren på svenskt språk, och som författare av idylliska berättelser på vers står han oupphunnen; men hans idyll saknar icke kontrastverkan, som vi sett (s. 91), och i sina stora hexameterepos, särskilt Älgskyttarne, försmår han icke verkningarna av en burlesk eller milt jovialisk humor. Det idylliska behaget präglar diktningen även efter Runeberg både på denna och andra sidan Bottenhavet, t. ex. hos Wirsén och hos Topelius. Viktor Rydberg, för vilken annars det allvarliga och upphöjt värdiga är utmärkande, har i en sådan dikt som De badande barnen givit en idyllisk målning av äkta naivetet. Genom sin naturkärlek och sin genomskinliga enkelhet har A. T. Gellerstedt blivit det innerliga behagets skald hos oss.

Runeberg som Viktor Rydberg kännetecknas av ädelt behag. *Det ädla* utmärker det harmoniska med dragning åt det upphöjda — man kan här tänka på en författarepersonlighet som Geijer, en typisk representant för den äktsvenska manliga värdigheten. Med det upphöjda kan också behaget förenas i dikten som i livet. Schiller har utvecklat detta i sin avhandling om »Anmut und Würde»: behaget blir för honom ett etiskt-estetisk begrepp, uttrycket för »en skön själ», en omedelbart harmonisk mänsklighet, för vilken böjelse och plikt

sammanfalla; värdigheten, som nås av behaget genom kamp, är uttrycket för en upphöjd sinnesbeskaffenhet, som blivit herre över affekterna och framstår i behärskad frihet. Hos Runebergs Bonden Paavo och Molnets broder, likasom hos Strindbergs Eleonora (i Påsk), får detta själsliga »behag», som genom olyckorna och uppoffringen blir rörande, också ett drag av storslagenhet. E. v. d. Reckes kvinnofigurer visa också denna förening av behag och höghet, t. ex. dronning Eigra och framför alla Florine (i Det lukkede Land), en gestalt av den skäraste skönhet och den ädlaste värdighet.

Det upphöjda (sublima), det över livets normala förlopp gående, det över artens eller släktets begrepp sig höjande, är i diktningens värld mindre starkt framträdande än i verkligheten. Särskilt gäller detta vad Kant [1]) kallade det matematiskt sublima, det storslagna i utsträckning. På den mänskliga kraftens sublimitet ge oss historien och traditionen talrika prov. Och till denna källa ha diktarne i alla tider flytt. Det är i konflikt som detta storslagna får rikast tillfälle att utveckla sig, i det rörande och framför allt i det tragiska skola vi därför återfinna det. Men också utanför handlingens område framträder det i upphöjda känslor såsom religiositet och fosterlandskärlek, som ligga till grund för betraktande och lyrisk diktning. Här mötas det etiska (religiösa) och det estetiska, och faran ligger då nära att det förra bryter igenom på det senares bekostnad. Den rimmade uppbyggelse, som 1600- och 1700-talens litteratur i överflöd bjöd på, står vanligen — trots det vackra uppsåtet och innehållets eller föremålets upphöjdhet — den verkliga poesien mycket fjärran. Däremot har den enkla trohjärtat folkliga tonen hos en Spegel eller en Swedberg, liksom senare hos Wallin, höjt sig till verklig storslagenhet.

Vi ha sett (s. 43 f.), att vissa litterära riktningar satt det estetiska värdet i innehållets storhet, och vi ha även sett, att man åt den poetiska formen genom konstlade medel bemödat sig att ge storslagenhet (jfr s. 117). Den franska klassiciteten bekämpade marinismens misslyckade sublimitet men blev själv ofta uppblåst och ihålig — det är detta som Vessel så dräpande persiflerat i sitt parodiska drama Kærlighed uden strömper. »Det sublima» var också det mest omtyckta estetiska begreppet under 1700-talet. Efter »storm- och jäsningstidens» kamp om en verklig storslagenhet i innehåll och form återvanns den genom Herder, Goethe och Schiller — den senares hela läggning gick ut på det storslaget patetiska, de upphöjda (men behärskade) känslornas uttryck i stark kontrastverkan. Tegnér representerar samma riktning hos oss. För romantikerna blev det sublima uttrycket av de dunkelt framskymtande stora idéerna — just det dunkla i sublimiteten lockade dem, och de sökte realisera Thorilds tanke om den sanna lärodikten såsom poesiens förnämsta uppgift genom framställning av livets högsta makter i storslagen symbolik [1].

2. Det komiska. Satir och humor.

Det upphöjda är ömtåligt: ett felgrepp, en banalitet störtar det ohjälpligt i det parodiska eller, såsom fransmannen säger, »från det sublima till det löjliga är blott ett steg». Det upphöjda står icke blott i motsats till det behagliga, utan i en ännu mera verksam motsats till det komiska.

Med det komiska komma vi in på de s. k. konflikthaltiga modifikationerna, som först utvecklas genom handlingar och konflikter. Det behagliga (idylliska etc.) såväl som det upphöjda i enahanda följd tröttar. Uttrycksfullheten, karaktäristiken,

fordrar sammansatta element. Diktaren skyr icke heller det *fula* (jfr ovan s. 23). Redan i det behagliga och än mer i det upphöjda kan ligga ett övervunnet motstånd eller en motsats som kontrasterande bakgrund, ja även en direkt avvikelse från jämvikt och symmetri. Vid ett konflikfyllt handlingsförlopp verka de hämmande momenten starkare, och häri bidrager även det fula att göra företeelsen levande och konkret. I den estetiska betraktelsen kan nu den negation, som ligger i det fula (de inskränkande eller hämmande momenten etc.), upphävas på ett komiskt humoristiskt sätt, eller också på det allvarliga deltagandets väg, genom känslan för lidandet, i det rörande och det tragiska.

Det *komiska* betecknar det i något avseende undermåliga, vars ovärde plötsligt avslöjas. Vad detta undermåliga utgöres av, beror nu i flera fall på tidsriktning och konventionalitet. Mer än någon annan estetisk företeelse är därför det komiska i avseende på föremålet växlande [1]), komiken tillhör också i vida högre grad livets område än diktens. På primitivt stadium kunna mycket obetydliga faktorer framkalla löje. I ungdomens uppsluppenhet, liksom i allmänhet i det idylliskt lekande, ligger redan ett förstadium till komiken genom det översvallande i lustkänslan; ett misslyckat försök eller en överraskning befordrar här skrattet. Ett plötsligt uppenbart misstag, en drumlighet eller fumlighet blir omedelbart löjlig; cirkuspublikens klown verkar framför allt genom sådana medel. Hos det naiva folket är en kruditet eller nuditet omedelbart roande, det avslöjade sexuella spelar därvid en stor roll. På högre stadium blir detta *grovkomiska* — det omedelbart, objektivt komiska på naturgrund — cynism. Om cynismen dröjer på det naturligt sundas område, blir komiken *burlesk* — vi tänka t. ex. på många av Holbergs scener —, odlad för

sin egen skull övergår åter cynismen till frivolitet. För en äldre, mindre ömsint tidsålder kunde fysiska abnormiteter, t. ex. puckelrygg, verka omedelbart komiskt; det är också bekant huru narrväsendet florerade långt in på 1700-talet, i det äldre dramat var narren en ofta förekommande, verkningsfull figur. Man läse t. ex. Shakespeares högst grovkorniga Slutet gott allting gott.

Den äldre tidens komiska litteratur, t. ex. fastlagsspelen eller äktenskapsvisan i Schacktafelslek, kännetecknas på detta sätt framför allt av det burleska och grovkomiska. I bröllopskvädena t. ex. häntyddes vanligen på de sexuella förhållandena och äktenskapets frukter. Under 1600-talet, då en viss överförfining och pretiositet började (från Frankrike) göra sig gällande i de högre kretsarna och bland deras efterhärmare, blev burlesken ett kraftigt angrepp däremot, och även i den franska klassicitetens lustspel kom den fram som den omedelbara naturlighetens sunda reaktion mot pryderi och förkonstling. Här framträder det grovkomiska ofta i överraskning och härigenom stegras dess verkan.

En stegrande överraskning åstadkommes också av det orimliga, som är en av komikens viktigaste utgångspunkter. Aristoteles' uttryck, att det löjliga är »en smärtlös och oskadlig otillräcklighet och fulhet», innebär å ena sidan att den konflikt som ligger i det komiska icke får vara djupt gripande, och å den andra att denna kontrast ligger i en omotsvarighet mellan anspråk och realitet, påstådd betydelsefullhet och uppvisat ovärde. Blir överdriften hotande eller orimligheten smärtsam, uppstå andra typer än det komiska; men övergångsformerna äro mångfaldiga från den gråtmilda lustigheten till den skakande tragikomiken.

I uppvisandet av orimligheten ligger den »reducering

till det absurda», som plägar sättas såsom det betecknande för komiken, och som kan ske på ett mera objektivt eller ock mera subjektivt sätt. Det senare skola vi strax möta i »kvickheten». Formeln för det förra är den bekanta fabeln om »berget som födde råttan»; fru Lenngren har givit ett uttryck därför i Engelska vagnen, varmed göres stora tillrustningar för fru von Grossen, som skall ut att köpa — »en docka trå».

Den s. k. *situationskomiken* består just i (det ofarliga) exponerandet av denna konflikt mellan uppblåst anspråk och obetydligt resultat. Det plötsliga och oväntade är särskilt här på sin plats: det är här man också kan tillämpa Kants sats att komiken innebär »en spänd väntans plötsliga förvandling till intet». Avslöjandet kan göras skarpt markerat, då den komiska motsatsen kommer fram, t. ex. efter en längre utveckling, till och med av allvarlig art, såsom en *pointe:* så i epigrammet och i den franskklassiska periodens satiriska berättelse, man erinre sig t. ex. Leopolds Mina nya rum (mot ovan s. 125 omtalade romantiska sats att arkitekturen vore frusen musik): »jag flyttar in i någon grann sonat med glad förväntning — att den fryser.».

Det överdrivet stora, som genom sin form blir löjligt, brukar kallas *groteskt.* Det kan hämtas från sagans område, t. ex. Tor förklädd till jungfru (i Thrymskvida), eller från naturens område, såsom då Vitalis i sina Komiska fantasier skildrar »molngubbarna», med vilka solen driver gäck och som till straff »stoppa henne uti en säck». Men också människolivet erbjuder groteska drag. Detta gäller framför allt den barnsliga och folkliga ståndpunkten (jfr »dummepeters» groteska upptåg). Men även den högre komiken betjänar sig av det groteska t. ex. i *karikatyren,* som är en pennteckning

med framhävande av vissa starkt utvecklade drag i tydlig överdrift, en ensidig komisk härmning.

Karaktärskomiken — vari karikatyren kan ingå — bygger på motsatsförhållandet mellan synas och vara. Här kommer uppblåsthetens avslöjande fram i personens eget uppträdande och handlingssätt. Lustspelet utgår vanligen härifrån; och särskilt verksamt blir det när löjligheten uppvisas ligga just i bristen på den egenskap, varav personen yves, eller varpå han mest stöder sig: modet hos den skrytsamme soldaten i det antika dramat och i Holbergs Jacob von Tyboe, den höga fromheten och sedligheten hos Molières Tartuffe, den sociala betydelsen hos G. A. Modées Fru Rangsjuk o. s. v. Dessa karaktärsdrag bli då typiska; och även den moderna samhällskomedien rör sig med sådana typer, om än förfinade, såsom Per Hallströms Erotikon, där det förvända på det andliga området, i kultiverade och subtila former, blir avslöjat. I 1700-talets berättarkonst på prosa har karaktärskomiken också ett framträdande rum, likasom även i versberättelsen. Vi finna den i godmodig ton t. ex. hos fru Lenngren i flera av hennes små teckningar av Gubben Didrik, Cornelius Tratt, Hans Knapp, i Porträtterna etc. Även Cederborgh ställer sina skildringar ur livet under 1800-talets första årtionden ofta i karaktärskomikens belysning. Ur Grefve Jaques Pancrace von Himmel och Jord hämtar jag följande prov (ett brev från skolmästaren Lurfverus till conrector Bondmark), som utgör en föregångare till den Chronschoughska stilen i Bondesons mästerliga framställning. Cederborghs skollärare börjar:

Jag får berätta, käre Broder, att min k. son Petrus nu efter fem och trefjerdedels års condition på Serafimersholms Grefveliga gods, genom salige Pastor Orenii, i Larfnäs, timade afgång och

Hennes Höggrefveliga Nådes högt gällande protection, varit så lycklig att komma i besittning af detta gäll, der han förleden söndag, tjugonde efter Trinitatis, höll sin Inträdspredikan, hvari han talade något litet om djefvulen — — —

Den specifikt subjektiva formen av det komiska är *kvickheten.* Kvickheten är en punktuell, hastigt övergående begreppslek och dess verkan ligger i det plötsliga och oväntade sammanförandet av heterogena ting, varav det ena, det fjärran ifrån hämtade (det komiska medlet) kastar en skarp belysning på någon svag punkt av det andra (föremålet). Likhetspunkten är vanligen blott en yttre, och fyndigheten har en stark prägel av reflexion. Litterärt värde får kvickheten endast som led i större sammanhang. Ett hopande av kvickheter tröttar, det ständiga sprakandet verkar ansträngt. Men en viss sorts bildförmåga måste hos »den kvicke» förutsättas; och en sådan diktare med glänsande metaforisk begåvning som Tegnér var också ett av sin tids största kvickhuvud: detta framträdde i all synnerhet i kamratkretsen och sällskapslivet, men också hans skrifter, framför allt breven, vittna därom. Det gäller särskilt om kvickheten vad som ovan yttrades om det komiska i allmänhet, att det mera tillhör livet än litteraturen.

Kvickheten begagnar gärna burleska medel och framför allt tvetydigheter. *Tvetydigheten* (ekivoken) är en cynisk men insvept burlesk, som genom ett uttrycks dubbelbetydelse gör komisk verkan. Den utgör en art av ordkvickheten eller *ordleken* (vitsen). Mer eller mindre tama namnvitsar, bokstavsspel och andra utspekulerade ordlekar kännetecknade 1600-talets och delvis även 1700-talets glada festpoesi. En förfinad smak reagerade så småningom däremot; och på samma sätt var den misslyckade umgängeskvickhet, som fått

namn av »faral» (»varför icke faral likaväl som moral?»), under Karl XV:s tid ett övergående mod. En utstuderad ordlekare, sådan som Chr. E. Fahlcrantz var, förbereder skickligt sitt auditorium eller framkallar omärkligt förutsättningarna eller bakgrunden, mot vilken ordleken blixtlikt skall framkomma. I umgänget kan ordleken ofta nöja sig med billiga medel; i litterär användning ställes på densamma högre krav, och blott en mästare som J. B. Palmær kan ge ordkvickheter av bestående värde — man erinre sig t. ex. hans Yttersta domen i Kråkvinkel, där Petrus, som får höra att en hög andans man går på kyrkogården och söker sitt huvud, genmäler att sådant var alldeles onödigt, enär vederbörande aldrig haft något huvud. Också Axel Wallengren har i sina små skämtböcker givit prov på olika slag av kvickhet, även ordlekar av ofarlig art. I En hvar sin egen professor finns t. ex. ett litet encyklopediskt stycke om Kärleken: »Kärlen indelas i 2 slag: blodkärl och andra slags kärl, det gives såväl starka som svaga kärl. Ett mycket svagt käril kallas kvinna. Leken med detta slag av käril kallas kärlek» etc. —

Det komiska, som alldeles lösgör sig från livets allvar, är av flyktig art. I regel träder emellertid allvaret på något sätt fram som en kontrasterande bakgrund eller en underliggande avsikt. Många av de ovan anförda litterära företeelserna och exemplen äro präglade av en det förvända förlöjligande, nedgörande eller bestraffande avsiktlighet. Genom denna blir komiken *satir*. Satirikerns ståndpunkt är den av ideell överlägsenhet, »övervett». Särskilt i vissa arter av kvickheten träder känslan av överlägsenhet starkt fram; stegrad till skadeglädje ger den nidskrifter och paskviller. Men det ligger ofta hos satirikern en ädel harm bakom, ett för de högre idealen varmt klappande hjärta. »Det stora hatet är

skuggan av den stora kärleken», säger Per Hallström [1]), »Sådant hat är grunden till satiren, sådant hat har vässt dess stick- och huggvapen, men de ha smitts i hetta». Satirikern gör till sin uppgift att avslöja värdelösheten, svagheten, motsägelsen. I denna avsikt ligger emellertid faran att falla ur diktarens roll in i uppbyggelsepredikantens, och denne anslår gärna den s. k. allvarliga satirens direkt bestraffande ton. Vi se detta i 1700-talets s. k. moralsatir, t. ex. hos G. F. Gyllenborg, vi se det även i våra dagar t. o. m. i skämtbladen, som någon gång ställa sig högre uppgifter före än den krystade kvickheten — jag tänker då på Strix (Albert Engström). Uttryckets kraft kan, såsom hos de gamle karolinska diktarne, t. ex. Stiernhielm, liva och hålla alstringen uppe på litterär nivå. Men indignationen får icke ta överhanden i stämningen, motsatsen får icke vara för djupt gripande. Den bestraffande tonen tröttar också i längden. Satirikern inskränker sig därför gärna till en epigrammatisk korthet, eller också — och detta är för längre framställningar den vanliga utvägen — låter han föremålet själv framställa sig i komisk belysning, såsom jag nyss på tal om karaktärskomiken antytt i fråga om lustspelet. Lasterna och svagheterna få för ögonblicket icke någon upprörande omoralisk färg utan behandlas som dårskaper och dumheter och avslöja sig såsom sådana. Här betjänar sig diktaren med fördel av ironien (jfr ovan s. 120); så Dalin, Kellgren, Leopold och många andra av 1700-talets skalder. Romantikerna upptogo åter ironien men som en diktarens suveräna lek med sitt stoff och sin publik, en lek, varigenom i en plötslig vändning hela den förut uppbyggda stämningen brytes; H. Heine blev i detta avseende typisk.

Det är allmänt mänskliga fel och svagheter som satirikern förlöjligar; men gärna tar han sin utgångspunkt i tidens sär-

skilda förvändheter och lyten och satiren blir då ett mäktigt vapen i samhällskritikens tjänst — det blir tids- och samhällssatir, politisk satir och litterär satir. Under 1700-talet, då satiren florerade, befordrad av den franska klassiciteten och dess lagstiftare Boileau, idkades med förkärlek det slags satirdiktning, som redan genom formens efterhärmning kan bjuda på en kraftig kontrastverkan. Här möter oss den s. k. *komiska hjältedikten*, en förvrängning av den stora epopéen, samt i allmänhet *parodien* och *travestien*. Dessa härmningsformer pläga åtskiljas så, att parodien i en till det yttre upphöjd stil och i mer eller mindre trogen anslutning till en bekant dikt behandlar ett obetydligt eller ur lägre sfärer hämtat ämne, travestien åter på ett burleskt och orespektabelt viss behandlar ett enligt det traditionella föreställningssättet upphöjt, allvarligt ämne. I den senare är den komiska behandlingen svårare såsom uteslutande negativ, ofri och även enformig [1]), och faran ligger nära att trötta, att bli platt eller att verka blott neddragande (t. ex. Blumauers travesterande Æneid, W. v. Brauns bilder ur Gamla testamentet). Den sociala satiren begagnar sig ofta av parodiens form, så t. ex. J. G. Schultz' Konstapel Battongs sägner, där avsikten ingalunda varit att förlöjliga Runebergs original. Men gärna tar sig den litterära satiren uttryck i den mer eller mindre direkta parodien. Under Gustav III:s tid antog även dramat ofta det parodiska skämtets form, Elis Schröderheim t. ex. drog sig icke för att i Gustava Gök parodiera konungens och Kellgrens Gustav Vasa. Kellgren själv använde med förkärlek parodien i de litterära fejderna med Thorild och Thorildianerna. Samma företeelse möter oss längre fram t. ex. under den nya skolans strid med den gamla. Särskilt levde tidningen Polyfem på detta slags satir; och så kom fosforister-

nas sista stora stridsnummer, Marrkalls sömnlösa nätter, som dock icke parodiskt härmar något av motståndarnes diktverk utan är ett slags komisk hjältedikt med anslutning till den klassiska resp. italienska epopéen.

Frihetstidens sista del och den gustavianska periodens första årtionden äro vår komiska litteraturs mest glänsande period. Då florerade satiren i alla former, ävensom parodien i både lyrisk och beskrivande dikt, epos och drama (C. I. Hallman m. fl.), likaså det högre lustspelet och sedekomedien (Paykull o. a.), samt det komiska sångspelet och vådevillen (Envallsson), vidare den komiska berättelsen (Kexél) och den humoristiska reseskildringen på prosa (Wallenberg), slutligen den anakreontiska visan och den humoristiska situationsbilden i lyrisk form (bland andra och främst Bellman). Även 1800-talet har haft många komiska, satiriska och humoristiska författare, särskilt strax före och efter århundradets mitt, då Palmær, v. Braun, Sturzen-Becker m. fl. strödde kring sig satirer på prosa och vers, Blanche pånyttfödde vårt lustspel och Wennerberg gav ett nytt, studentikost uppslag åt den musikaliskt-humoristiska situationsbilden. Från de sista årtiondena kan slutligen erinras om de humoristiska folklivsskildringarna samt Frödings och Karlfeldts lyrik. —

I denna rika komiska litteratur går bredvid satiren en annan riktning, till dels den förra motsatt — det är *humorn.* I humorn kommer livets allvar mer eller mindre starkt fram icke i motsats till det förlöjligade utan i förbindelse eller samklang därmed. Under det att satirikern drabbar det uppblåsta, som vill inge sig själv och andra vördnad för sin inbillade överlägsenhet, och reducerar denna till en löjlig litenhet, upptäcker humoristen, som också skrattar åt det lilla obetydliga, fula eller abnorma, ett inre värde däri, som för-

sonar oss med den yttre orimligheten. Humoristen ser ej ensidigt de små och föraktliga sidorna hos personen, han söker upp guldkornen bland slagget, han skrattar, men är tillika djupt medkännande och förmår också läsaren att sympatisera med föremålet. Humoristen representerar godmodigheten och välviljan, det förstående hjärtelaget. Vi känna dessa komiskt rörande gestalter från Dickens, Fritz Reuter, Bret Harte; vi känna Runebergs Sven Duva och Lotta Svärd: »Och något tålte hon skrattas åt, men mera hedras ändå». »Humoristen med Guds nåde», yttrar Fröding (Om humorn), »har rätt att upplösa allt disharmoniskt, vrångt och eländigt i ett stort, allt omfattande, allt förlåtande skratt». Så har Shakespeare förmått göra till och med Sir John Falstaff, »den yppersta varelse som humorn någonsin avlat och framfött», älskvärd och lustig, trots all osedlighet, lögn och låghet.

Humoristen kan ha en djup känsla av livets allvar men han förstår att, om än i resignation, höja sig över det sorgligas tillstånd, att icke ge vika för vemodets tryck. I sin universella läggning skonar han icke ens sig själv: »Och då jag högt åt andra skrattar, jag åt mig själv i tysthet ler», sjunger Kellgren. Mästerligt kommer detta humoristiska drag fram i Wallenbergs Min son på galejan.

»Livet är ej så fult som vi det ängsligt avmåla»: dessa Fredmans ord är den äkte humoristens. Bellmans Fredman är den svenska litteraturens förnämsta humoristiska gestalt, och bakom honom döljer sig skalden själv. Bredvid Fredman framstår Movitz som en åtminstone delvis medveten humorist med den typiskt svenska föreningen av tungsinthet och lättsinne [1]). De övriga personagerna i Bellmansgalleriet äro mera direkt komiska, men få i skaldens behandling en humoristisk belysning. Alla komikens strängar har han på sin lyra, från

det idylliskt lekande till den dräpande satiren, från den burleska parodien (i de Bacchanaliska ordenskapitlen) till det djupt rörande — »en sorg i rosenrött» —, från det lätta sorglösa skämtet till den skärande »brutna» humorn, som försöker ett löje vid livets djupast allvarliga ögonblick, lastens gräsligheter eller lidandets och dödens kval (»Ack, du min moder, säj vem dig sände just till min faders säng!» etc.). »Hjärtat mig klämmer, sorgsen jag stämmer kvinten på min fiol — pling — plang»: ofta är det blott i tonerna som trösten ligger. Men överallt skönjer man humoristens varma, medkännande blick, äkta naiv, omedelbart mänsklig. —

Humor och satir gå, såsom jag antytt, icke alltid i sär. Blandformerna äro också här talrika. Rabelais är det stora exemplet på humoristisk satiriker; i vår litteratur kunde man visa på Vitalis och även på Strindberg.

Ofta behöves det satirikerns salt för att göra humoristens anrättning smaklig. Humorn kan lätt — såsom vi se i många s. k. humoresker — bli fadd och ljum och få en prägel av självbelåten maklighet, en humor »i skjortärmarna», såsom Per Hallström kallar den.

Humoristen kan också sjunka ned i en överkänslig självbespegling, varpå Sternes Sentimentala resa gav det första provet (omkr. 1765). Den subjektivistiska humorn utbildades sedan under romantiken, i Tyskland t. ex. av Jean Paul, i Sverige av Cl. Livijn, med komiska och rörande, banala och sublima element i bisarra övergångar och ofta oförmedlad, ironisk blandning.

Men också utanför »den romantiska ironiens» krets vid 1800-talets början, likasom även i äldre litteraturperioder, se vi det uppsluppna eller parodiska framträda i övergång till eller växling med det patetiska; och hos vissa av världslitte-

raturens förnämsta gestalter, såsom en Don Quixote, ligger bakom det löjliga ett storslaget patos, som höjer gestalten till tragik.

3. Det elegiska, det sentimentala, det rörande och det tragiska.

»Den är störst som starkast blöder», sjunger Bo Bergman i en av sina vemodsmättade dikter. Likaså tidigt som livets glädje har dess smärta utgjort den mark, varur diktens blomster uppspirat, ja kanske tidigare, kanske mera ursprungligt och djupgående. För mången har det varit såsom Per Hallström vittnar om Inspirationen:

Sorgen räcker bättre till
att i stunder tunga
gripa hårt om hjärtats sträng,
tvinga en att sjunga.

»Hur vinner man människorna säkrast, nämligen *de bästa?*» frågar Vilhelm Ekelund (Böcker och vandringar) och svarar: »Genom att hålla det stora och mörka, det *mörkt stora* upp för deras blick».

Lidandets och dödens problem äro eviga källor till grubbel som till sång. I all religiös kult ingå också patetiska och tragiska moment, och i särskilt hög grad ha dessa bildat utgångspunkten för diktningen (se ovan s. 3); själva namnet tragedi, av *τράγος* (offer-)bock, erinrar därom. Ett viktigt led i den kultiska utvecklingen har också hos alla folk varit dyrkan av de avlidnas andar, och den *treniska* poesien — gravkväden, sorgesånger med även episka och dramatiska element — är en av diktkonstens mest ursprungliga och viktiga grenar.

Den antika världen var icke ensamt utmärkt av den ohämmade livsglädjens styrka. Ett vemodigt drag vilar ofta

över dess gestalter, det gäller framför allt senantikens, då livssmärtans Antinoos-huvud blir det typiska uttrycket. Men också för den helleniska storhetstidens litteratur är det mörkt viljestarka, det heroiska i lidandet ett utmärkande drag. Greklands förnämsta hjältedikt, Iliaden, har betecknats som ett tragiskt epos; och atridernas och labdakidernas sorgliga släktsagor [1]) utgjorde den episka och framför allt den dramatiska diktningens förnämsta ämnen. Inför lidandet och döden stodo de antika folken utan förklaring, utan hopp, om än den sanna storheten kunde »ända in i döden tänka seger» (jfr V. Ekelunds Antikt ideal). I Achilles' djupa vemod kommer det fram, när han, som själv valt hjältedöden framför ett liv utan ryktbarhet, vid Odysseus' besök i Hades (Odysséens 11 bok) av denne prisas lycklig, då han i livet varit ärad som en gud och nu var en härskare i de dödas rike:

Sök ej att trösta mig över min död, du berömde Ulysses!
Hellre jag ute på landet som dräng ville slita för daglön
under en främling, som ingenting ärvt, och som hade det fattigt,
än gå härnere som drott över hädansomnade alla.
(Erland Lagerlöfs översättning.)

Denna vemodiga stämning ger också åt den *elegiska* dikten ett rätt stort utrymme redan i den klassiska litteraturen. Särskilt blev den utbildad hos romarne, där den erotiska elegien företräddes av Catullus, Tibullus och Propertius, under det att Ovidius i sina klagosånger besjöng saknaden efter världshuvudstaden. Namnet på diktslaget kommer av det elegiska versmåttet (distikon), och beteckningen utsträcktes stundom med dettas användning till dikter av annan stämning. Också moderna skalder ha upptagit denna form: Goethe t. ex. i sina erotiska Romerska elegier; i vår litteratur är B. E. Malmströms Angelika ett bekant exempel.

Det elegiska betecknar en stilla sorgbunden stämning i meditation över någon förlust eller över någon — kanske frivilligt — försakad lycka. Den första våldsamma smärtan är över, konflikten har trätt i bakgrunden, sorgen är dämpad och affekten har givit vika för betraktelsen. Resignationen har inträtt, och i den ligger en inre tillfredsställelse, som mildrar vemodet.

Redan under antiken har således till en viss grad världssmärtan framträtt, och särskilt under senantiken är brytningen med den enkla naturliga livshängivelsen starkt i ögonen fallande. Annars har man just, såsom nyss antyddes, velat beteckna det antika idealet såsom det omedelbara realiserandet av livsfulländningen; den antika uppfattningen var, såsom Schiller fattade den, *naiv* i motsats mot den nyare tidens, som utgått från kristendomens åskådning och som är »*sentimentalisk*». Genom den förra står diktaren i omedelbar enhet med naturen (i vidsträckt bemärkelse), diktningen blir objektiv och åsyftar »den fullständigaste möjliga efterbildningen av verkligheten». Den »sentimentaliske» åter har förlorat det omedelbara förhållandet och strävar efter en onådd enhet med det hela; hans diktning blir mera subjektiv, uttrycker den inre stämningens brytning, han sjunger om saknad och längtan. — Här har Schiller träffat en viktig åtskillnad mellan vad den senare estetiken betecknade som klassiskt och romantiskt, mellan å ena sidan en i sig sluten livsfulländning inom sinnevärlden och å den andra oändlighetstanken (jfr ovan kap. II s. 54).

Det elegiska har också i nyare tidens diktning återkommit i starkare, mera subjektiverade former. Denna subjektivism uppträdde först som känslofull betraktelse i 1700-talets diktning, där den utgör ett väsentligt drag (under dess

senare hälft) vid sidan om den nya klassicitetens strävan efter förenkling, klarhet och stora linjer. *Sentimentaliteten* blev nu det utmärkande draget för en mäktig riktning inom lyrik, drama och framför allt roman. Men denna sentimentalitet var (i början) icke motsatt det naturliga: just ut ifrån naturen och det naturligas krav gick, såsom vi sett, känslofullhetens opposition mot det konventionella, mot kulturens överförfining och »offerväsen»; denna opposition kom från de borgerliga lagren, »det tredje ståndet», som nu började kraftfullt framträda. Uttrycket »sentimental», först använt av Richardson, familjeromanens skapare, och fullt populariserat genom Sternes »Sentimental Journey», kan numera i allmänhet sägas betyda känslofull eller kanske känslosam, men det fick redan hos Sterne (jfr ovan s. 172) den särskilda accenten av känslo- och temperamentsfull självbetraktelse. Rousseau blev denna riktnings banérförande kraftgeni, och den har ofta fått bära hans namn [1]). Att uppdriva känslolivet i styrka, djup och innerlighet blir denna riktnings strävan. Man fråssade i njutningen av sina egna känslor, och detta gällde framför allt de vemodiga. Så framstodo redan vid mitten av 1700-talet Th. Grays känslofulla dikter och E. Youngs dystert elegiska Nattankar, och Ossianssångerna, med storslagna motiv ur gammal keltisk tradition, fingo nu (av Macpherson) en sentimental gestaltning. »I tårar vällust» tog också vår förnämste känsloskald, Lidner, till valspråk. Världssmärtan blev icke blott en estetisk stämning, den grep in i verkligheten som livsleda. Goethes Werther, sprungen ur omedelbara intryck och intim upplevelse, grep sinnena framför allt som realitetsskildring [2]). Genom sin känslighet gjorde man sig intressant. Överdriften låg nära till hands. Det känslosamma självnjutandet blev egoistiskt. Var känslans styrka

icke äkta, blev det falskt patos, under det att den kraftlösa känslosamheten blev gråtmild. »Nattgravsångarne» hemföllo därför åt löjet.

Den känslofulla självbetraktelsen blev emellertid för den följande utvecklingen av ingripande betydelse. Den kunde te sig som en pjunkig eller också kokett självbespegling; men den kunde dock fördjupas i psykologisk sanning och öppnade då omätliga vidder av människohjärtats hemligheter. Som världssmärta tog den gestalt i Chateaubriands René, och den gestalten gick igen under hela romantiken. Riktningen mot det inre livet förde också till mystiken. Inför gåtorna i sitt eget jag stannade diktaren spörjande och forskande. När det fantastiska elementet tar överhand, leder detta till en jagets klyvning. Dessa drag av känsligt subjektiv betraktelse, än mynnande ut i mystisk fantasmagori än i bitter pessimism, återfinnas hos Novalis och Stagnelius, hos E. T. A. Hoffmann och Shelley, hos Heine och Lenau, hos Leopardi och Musset. I vår nyaste diktning är Levertin den förnämste representanten för känslofylld självbespegling, med »västerländskt vemod och österländsk brand»; redan i Legender och visor besjunger han »förintelsens blida barmhärtiga sköte», och hans sista diktverk Salomo och Morolf är allt igenom en symbol av hans djupa livssmärta: »Livet är det stora bålet, endast vilsna gnistor vi, irrande tills vi nå målet och i elden aska bli». Bland våra yngre svenskspråkiga diktare höras liknande toner t. ex. från Bertel Gripenberg och Bo Bergman, om än livssmärtan hos en var nyanserar sig olika.

Genom E. A. Poe, genom Baudelaire och Balzac och hos oss genom Almqvist har den fantastiska subjektivismen överförts på naturalismens mark, huru heterogena dessa före-

teelser än kunna tyckas vara; dikten får också ofta härigenom en bisarr prägel, men kan dock äga djup och sanning. Strindberg har nu för denna riktning blivit en utpräglad representant hos oss. —

Både det elegiska och det sentimentala sammanhänga med den estetiska grundtyp, som man kallar *det rörande.* Detta är visserligen en mera omfattande kategori, under vilken de förra kunna sägas ingå; men man kan fatta begreppet i en mera inskränkt bemärkelse, det rörande blir då något mera omedelbart och mindre reflekterat än det elegiska och mera objektivt än det sentimentala.

Från olyckan och lidandet utgår det rörande ofta, särskilt den oanade olyckan och det oförskylda lidandet, och intrycket stärkes vid företeelser av uppoffring, ståndaktighet, tålamod eller ädel resignation. Men det rörande har också andra källor: det kan uppstå vid överströmmande lyckokänsla, vid prov på högsinnad människokärlek, obrottslig trohet, öppenhjärtlig bekännelse eller oskuldsfull hjälplöshet. I det rörande (i denna inskränkta mening) är jaget mindre upptaget av sig själv än i det sentimentala, det är gripet av medkänsla för andra. Det rörande är därför mera enkelt och naivt, och det uppstår gärna på idyllisk botten. I den nordiska naturens ljusa fägring ligger det ett rörande behag, skalden sjunger om vårens eller den bleka sommarens vemod, som rör oss: »I svaneliden om sommartiden, där ser man milsvitt i världen kring, där kan jag sitta till kvällen sena och gråta, gråta för . . ingenting» (K. A. Melin: Signes visa). Det är detta rörande vemod som uppbär om icke alltid orden så grundstämningen (och musiken) i våra folkvisor, ett vemod bemängt med outsäglig längtan.

Det naivt, älskligt rörande uppbär mången dikt av »Det

namnlösa sällskapets» skalder, E. D. Björck, Edv. Bäckström, D. Klockhoff, C. D. af Wirsén liksom av deras äldre samtida Z. Topelius. Från vår nyare diktning kan man erinra om Stens visor av A. T. Gellerstedt samt om många av Selma Lagerlöfs berättelser i Gösta Berlings saga och i Jerusalem — En herregårdssägen vilar helt och hållet på ett sådant rörande motiv. En liknande karaktär har det rörande ofta i Gottfr. Kellers diktning, t. ex. Romeo und Julie anf dem Dorfe.

Minnet av det förflutna, utan direkt sorgliga moment, kan uppbära icke blott det elegiska utan också det djupt rörande. Så låter oss Karlfeldt känna det i Träslottet: de gamla släktklenoderna i frändegården, vävnader och dräkter, ha tagits fram och stämningen blir gripande:

Det sjunger i vindens växande vin
som stråkar med sällsamt ljud
kring de dödas och levandes brudelin
i den sal där min moder stod brud.

Det sjunger om blomstrens prakt som blir blek
och om lyckans väv som består.
det sjunger om glädjens fladdrande lek
och om trohet i långa år.

När jag stiger dit upp till mitt vilorum
uppför trappornas knarrande trä,
då ville jag böja, av vördnad stum,
för de sovandes minne mitt knä.

Det susar i kammarn på vinande loft
om det trogna blod som jag ärvt,
och det svävar som gammal lavendeldoft
kring kuddens skinande lärft.

»En saga är den stämning, som uppstår kring en älskad bortgångens minne», — yttrar Per Hallström, — »en saga, som kanske är sannare än verkligheten, emedan allt smått

är borta ur den, det eko av en människas bästa röst, som klingar efter var och en, där saknaden finns kvar att forma det». Hallströms berättelsesamling Thanatos utgår helt och hållet från detta dödsstämningens vemod; det återkommer på flere andra ställen i hans diktning, där månget rörande och även tragiskt livsöde griper oss — »det tysta och bundna, det oändligt starka och hemlighetsfulla».

Det är detta som också esomoftast mött oss hos Runeberg, i Graven i Perrho, Molnets Broder och så många andra dikter, där ur det enkla naturliga det rörande framträder med dragning åt det storslagna. Hur han också kan förena det rörande med det komiska till gripande humor, har jag nyss antytt. Genom humorns förmedling få också groteska gestalter ett rörande drag. Dickens' romaner ge flera prov härpå, likaså Gottfr. Kellers noveller. Det grova och kantiga icke blott, också det moraliskt förkomna, till och med i viss mån det oädla, lytta — man tänke på Caliban i Shakespeares Stormen — drages in i det rörandes försonande trollkrets. Ett exempel från vår litteratur är »Tjuvkalle» i K. A. Melins Kalle Klyvert, och hos Fröding äro sådana gestalter icke ovanliga.

I det rörande (i nu antydda bemärkelse) öppnar sig vårt hjärta deltagande för andra, som ovillkorligt vinna vår sympati. Här talar det rent mänskliga omedelbart, trots all konvenans, alla samhälls- och bildningsåtskillnader; det rörande i denna mening medför — i motsats till den urartade sentimentaliteten — en känsla av ödmjukhet, en självhängivelse. Häri ligger det höjande och renande vid det rörandes framträdande, detta betecknar då icke blott en sänkning av livskänslan och en olustförnimmelse, utan ett lösande av det bundna inre och ett återvändande till det naturligas

oskuldsfulla hjärtlighet [1]). Ett blitt skimmer breder sig över personer och händelser, och det uppstår vad man kallar en immanent försoning. Även om lidandet blir djupt och till och med bringar undergång, är konflikten dock icke till sin art olöslig, lidandet förefaller vara övervinneligt och undergången en yttre. Kampen har heller icke gällt livets högsta frågor eller den har icke behövt uppkalla utomordentliga själskrafter — där detta är fallet, inträder en ny typ: det tragiska, såsom vi skola se. —

Den övervägande största mängden av romaner och noveller samt poetiska berättelser på vers och väl också av dramer bygger på allvarliga motiv, om än komiskt humoristiska element här och där komma till synes i blandning därmed. Detta allvar kan vara mer eller mindre djupgående och medföra en mer eller mindre sorglig utgång. Endast en del av dessa motiv äga den rörande karaktär, som nu skildrats; ofta präglar denna stämningstyp (det rörande i inskränkt bemärkelse) endast vissa detaljer i framställningen eller någon eller några av de uppträdande personerna, utan att framställningen i det hela kan sägas ingå därunder. Man har emellertid med kategorien *det rörande i vidsträckt mening* betecknat alla sådana företeelser av allvarlig halt, som väcka vårt intresse och sympati, som uppröra eller till och med uppskaka, men icke kunna i egentlig mening räknas till det tragiska. Härunder falla då icke blott den rörande typ, som nyss sysselsatt oss, utan alla motiv av »allvarlig förveckling med god utgång» samt dessutom sådana med oförsonligt sorglig innebörd.

Det ligger bakom varje rörande företeelse en konflikt. Stundom är denna konflikt blott ett motsatsförhållande emellan hjärtats längtan och en bitter verklighet; i andra fall

åter utvecklas konflikten i ett kortare eller längre handlingsförlopp. »Allvarliga konflikter med lyckligt slut» utgöra ofta, såsom vi skola se i nästa kapitel, innehållet i skådespel, och däri ingår också det egentligt rörande (i inskränkt mening) som moment. Men även i prosaberättelsen är denna typ vanlig. Karaktärerna äro merendels genomsnittsmänniskor, och miljön — som just därför blir av stor betydelse här — vardaglig men tryckande eller insnörande, det hela blir vad man kan kalla en sorgfylld genrebild. Genom sin allmänmänskliga giltighet kunna sådana motiv (Maria Magdalena, den bortstötte sonen o. s. v.) bliva betydelsefulla, men de ställa stora krav på diktarens förmåga att framställa det vardagliga och triviala på ett nytt, icke-banalt, stämningsgivande sätt. För romanlitteraturen vid 1800-talets mitt — liksom, ehuru med mera sentimental prägel, för berättelse och drama vid 1700-talets slut — voro dessa »vardagshistorier» betecknande. Vad man kallat »det ädla i konflikt, fall och seger» kommer just här fram. Onkel Adams berättelser kunna tjäna som exempel. Ett högre människovärde blir under händelseutvecklingen exponerat, stundom där man minst väntar det eller hos obetydliga, till och med hos råa och sjunkna samhällsindivider. — Annars äro även kärleksmotiv, framför allt sådana, där de älskande, efter vidriga öden, »få varandra», betecknande för genren.

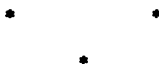
Nu kan det också inträffa »rörande» fall, där händelseförloppet (slutligen) artar sig i yttre avseende lyckligt, men medför ett inre sammanbrott, ett etiskt fall, som människorna, bländade av den sociala glansen, ofta icke se. Vi komma då in på en ny typ, vilken, i grunden motsatt det egentligt rörande, går över i det oförsonligt sorgliga. Djupt gripande kunna poetiska berättelser med sådana motiv vara; men

det direkt moraliserande ligger nära. I nordisk litteratur ha vi ett storartat exempel i Paludan-Müllers Adam Homo, som blir en symboldikt, en modern parabel.

Sådana djupt sorgliga motiv, där intrycket övervägande är nedslående och insnörande, och där även en försonande efterstämning är avskuren, voro icke alldeles främmande för antiken; men den franska klassiciteten förkastade dem merendels, då de varken läto använda sig för den komiska behandlingen eller för den egentliga tragedien. Men de upptogos likväl under 1700-talet i dramat (Lillos Köpman från London etc.) och framför allt i romanen: Prévosts Manon Lescaut blev, med sin intressanta psykologi av moraliskt förkomna individer, det första märkligare provet. Och mot nämnda århundrades slut började »skräckromaner» att bli moderna ävensom »gråtdramer» och dylika stycken, där antingen de oerhörda olyckorna och brotten väcka såväl medlidande som vämjelse eller de hemska och rysliga scenerna ängslan och fasa [1]. Det rysliga och hemska (med eller utan »lycklig utgång») blev även omhuldat av en del romantiker under 1800-talets början, t. ex. Jean Paul, Byron, Victor Hugo, och man talade till och med om en »satanisk skola». Hos oss togo fosforisterna i regel avstånd därifrån, medan Almqvist för mången stod som en dess anhängare.

Vid sådana rysliga, nervskakande eller nervretande motiv ligger faran nära att diktaren kör fast i det fysiskt och moraliskt abnorma eller det krasst och förföriskt sensuella, och faller för frestelsen att göra sensation. Och publiken förväxlar lätt, här som vid det gråtmilt känslofulla, den estetiska stämningen med den reala känslovärlden. Till detta område hör sensationsromanen vid 1800-talets mitt, som blev en motsats till den enkelt rörande folklivsbilden och som hos

pedagoger och ungdomens målsmän satte romanläsningen i misskredit. Det oförsonligt sorgliga uppskakar utan att ge någon estetisk tillfredsställelse. Intrycket är kvalfullt och tungt; endast en stor konst gör det njutbart, genom psykologisk fördjupning och stilens fulländning: vi kunna tänka på Flauberts Madame Bovary, Zolas Jorden, Maupassants Ett liv, J. P. Jacobsens Niels Lyhne, Dostojewskis Raskolnikow, Ibsens Gengångare eller Strindbergs Fadren.



Dessa senast vidrörda typer föra över till det *tragiska*. Men om de icke nå till det planet, är det därför att de sakna karaktärens storslagenhet. Först den tragiska personen är »hjälte» i verklig mening. Han fattar konflikten djupt, det första avgörandet står i hans eget inre. Så blir det för honom en nödvändighet att föra kampen ut, att med konsekvens och uthållighet kämpa för det mål han känner såsom sitt högsta. Denna kamp bringar honom utomordentliga lidanden, men låter också styrkan och högheten av hans själskrafter framträda, och i undergången når detta intryck sin yttersta stegring. I lidandet och undergången hävdar den tragiska personen sitt människovärde. Vanligen sker detta i positiv handling, i yttre bragd; så i Goethes dramer Götz von Berlichingen och Egmont, i Schillers Wallenstein och Wilhelm Tell o. s. v. Men även i det stilla uthärdandet ligger en storhet: »ogsaa Kvinden, Axel, kan vise Heltmod i det stille Taal», säger Walborg i Oehlenschlägers drama. Ett sådant motiv är t. ex. den romerska Virginia, som hellre ger sig döden än lever med vanära — ett motiv, som Leopold hos oss upptog i ett sorgespel, sedan Lessing, med

någon modifikation, upptagit det i sin gripande Emilia Galotti. Ottilie i Goethes Walverwantschaften är övervägande en vek och älskligt rörande natur, men genom sin försakelse av en otillåten kärlekslycka och sin död når hon ett drag av storhet. Ett liknande motiv har Selma Lagerlöf behandlat och fördjupat i Ebba Dohna-episoden i Gösta Berlings saga. Också Runebergs Torpflickan, som dör av brustet hjärta, sedan hennes älskade svikit fosterlandet, närmar sig den tragiska högheten.

Ett tragiskt rörande livsöde är Ingerts i Per Hallströms Det stumma: de älskande, Ingert och Gabriel, ha aldrig sagt varandra kärlekens ord, de få ej äga varandra i livet, de bära tåligt, utan klagan sin smärta; då, efter den yttersta självbehärskning, bryter hon äntligen ut i ett jubelskri över att tystnaden till sist blivit sprängd — och dör. Till Nils, storbonden, som blivit Ingerts make, säger då Gabriel, drängen, dessa ord, som bilda den rörande epilogen:

Jag hade henne kär, ser du, för längesedan. Därför kom jag hit. Jag hoppades ingenting vinna, och jag fick icke ens ett ord. Jag ville bara vara henne nära. Det nådde jag. Sitt liv fick hon icke ge mig, därför gav hon mig sin död. Nu är hon min. . . . Jag skall föra henne dit där hon är född och vuxen. Där bör hon vila bäst. Jag har en gård där, och jag byggde en ny. Den lämnade jag tom, när det blev visst att hon aldrig skulle bo i den. Nu är det där hon skall ligga på bår. Var kväll har jag sedan suttit och byggt vidare på den, medan jag hörde hennes steg, men om detta drömde jag aldrig. Nu passar den gården henne som den är. Nakna, rena bräder. Nu är den färdig, och nu bör hon få komma hem.

Dessa gestalter, likasom Romeo och Julia hos Shakespeare och hos Keller, höra väl genom sitt oförskyllda lidande närmast till det rörandes kategori; men genom lidandets storhet och personlighetens upphöjdhet nå de upp till det tragiska.

Och så är i viss mån fallet också med Gretchen i Goethes Faust — dess första del får ju sitt stora intresse av »Gretchentragedien». Hon lider väl icke oförskyllt, i sin älskliga naturlighet och äkta kvinnlighet är hon emellertid framför allt rörande, och likväl får hon ett drag av storhet genom sin självuppoffrande hängivenhet, sin trohet och sitt uthärdande i lidandet. Faust själv, som redan i folkboken fått en tragisk hållning, men av Goethe väsentligen omformats, hör än mera det tragiska till, hur »inkommensurabelt» diktverket än i sin mångsidighet är. Efter att ha prövat sina krafter i oavlåtligt strävande på flera skiftande områden, ser han sig till slut misslyckas, allt störtar samman, lidandet kommer och döden nalkas; men sitt strävande och dess mål släpper han icke, det räddar honom från Mefistofeles, det lever också över honom: när den yttre synförmågan förintas, uppgår en inre, högre, renad syn med förståelse för strävandets betingelser, och så följer hos Goethe den transcendenta försoningen utförd i Fausts apoteos, med ett mystiskt »mons Salvatoris» från Gralsagans värld, där Gretchen — en representant för det evigt kvinnligas vägrödjande, utjämnande livsmakt, liksom Solveig i Peer Gynt — visar den irrande strävaren uppåt. —

I det tragiska ligger en uppskakning, som griper hela vår känslovärld, och denna är närmast en av lidandets och undergångens åskådande betingad (estetisk) smärta. Vi känna oss nedtryckta och oroliga både av den enskildes olycksöde, vari vi leva oss in, och av det allmänna intrycket att det starka, det ädla, det upphöjda i världen går under. Vi uppröras däröver såsom över en ödets oförrätt eller — enligt antikens uppfattning av det tragiska — såsom en gudarnas hämndlust gent emot en mänsklig storhet, som för dem ter sig som en förhävelse (*ὕβρις*). Vi stötas tillbaka av denna

grymma tanke, att olycka och förintelse är den jordiska höghetens lott, ja att det just i den mänskliga storheten ligger en fara att falla, att gå under. Men vid det tragiska är denna känsla icke ensam härskande, om än den kan vara en av de starkaste. Oavsett den estetiska lust som dikten, liksom varje konstverk, redan genom sin form kan ge, är känslan vid det tragiska mäktig, rik och sammansatt. Genom den djupa uppskakningen väckes icke blott vårt medlidande och vårt deltagande med de tragiska personerna, det sker en uppryckning av hela vårt stämningsliv och en allmän stegring av livskänslan. Och denna stegring blir särskilt accentuerad som en höjning genom njutningen av det stora i tragiken, av karaktärernas inre styrka, deras höga strävanden, deras väldiga lidanden. »Det tragiska», säger J. Volkelt, »för oss in i det mänskliga livets betydelsefullaste djup, i dess mest avgörande öden». Vi känna vårt sinne förstoras, vår andliga horisont vidgas. Det ligger i den tragiska undergången icke blott en höjdpunkt av lidande, utan också en befrielse från detta och en försoning i högre (transcendent) mening. Vi förnimma och erkänna de höga värdena, de eviga livsmakternas och de rika personligheternas värden, vilka bestå och segra över lidande och död. Det är vördnaden för dem, som intager oss och som framför allt verkar upplyftande i det tragiska.

Den bekanta satsen i Aristoteles' poetik, att i det tragiska efterbildas »en allvarlig och avslutad handling», som »genom medlidande och fruktan åstadkommer en rening (*κάϑαρσις*) av detta slags affekter», denna sats, som under århundradenas lopp tolkats på mångfaldigt olika sätt, skulle kunna — om den nu icke blott åsyftar ett fysiologiskt eller patologiskt tillstånd (jfr ovan s. 73) — sägas innebära den nyss skildrade

mäktiga uppskakningen inför en storslagen personlighets fall och undergång, som väcker vårt djupa deltagande och medlevande i hans öde, en bävan för den olycka, som hotar all mänsklig kraft; men tillika medför den en fördjupning av vår andliga varelse, en förhöjning av vårt hela känsloliv, som lyftes upp med mäktiga andars vingslag.

Goethe har liksom Runeberg — för att anföra två de störste diktares uppfattning av det tragiska — erkänt denna stegring och förhöjning, den i djupare mening försonande innebörden av det tragiska. »Katharsis» var enligt Goethe den försonande avrundning, som egentligen fordras av allt drama, ja av varje poetiskt verk. Och Runeberg, som förklarade poesien i grunden vara »ett samstämmigt och på naturens sätt troget förhärligande» av de eviga värdena, yttrade om sitt förnämsta tragiska verk, Kung Fjalar, att det snarare än ett »ödesdrama» vore »en sång till gudarne, ett litet epos, vari deras storhet och nåd utgöra ämnet».

I Runebergs Kung Fjalar — ett storslaget epos, komponerat med sträng mätning och avrundning och med logiskt händelseförlopp som i ett drama — är det just de eviga makterna, som av hjälten trotsas, men som taga ut sin rätt, då han — för att undandraga sig deras ledning — kränker »täckelig sed och fridlyst ordning», vilka han nyss skrutit av att skydda, och genom sina barns olycka blir straffad. Detta sker på ett egentligen blott för bipersonerna — sonen och dottern — »ödestragiskt» sätt. Kampen föres väsentligen i det inre, och hjältens undergång medför hans luttring till sedlig höghet. Nu framgår Fjalar, för att begagna Runebergs ord, »såsom krossad och böjd, i större mening glad och segrande än han var under sin förmenta storhet». Och till gudarna kväder han:

Jag har lärt er känna, ej jag blyges
att mig böja för er en gång.
Mätt jag är på livet, och jordisk storhet
är mig ringa vorden. Jag går till er.

I Faust, likasom i Kung Fjalar, drabbas hjälten av det stora lidandet, men luttrad och renad segrar han i sitt inre. Så är också ofta förhållandet i det antika dramat (t. ex. Sofokles' Konung Oidipus) och än oftare i det nyare t. ex. hos Schiller, Kleist (Prinsen av Homburg) och Hebbel. Men alltid torde detta icke i tragiken vara fallet. Det väsentliga är att föremålet för den tragiske hjältens patos, det mål, för vilket han lider, blir för honom av det högsta värde, och det är för detta han offrar livet. »Vårt liv är ej det högsta av det goda», sjunger slutkören i Schillers Die Braut von Messina. Och även om Schiller, i sin berömda avhandling »Vom Erhabenen», fattar den tragiska konstens väsen ensidigt etiskt, ligger det en stor sanning i den där hävdade meningen, att det är det upphöjda i lidandet, som är tragikens förutsättning, att det är för idealen hjälten kämpar (d. v. s. det sedliga i vidsträcktare mening, icke alltid de gällande sedliga och sociala idealen, mot vilka han tvärtom kan uppträda); och att de höga makterna, de eviga värdena genom denna hans kamp komma till synes och förbli de segrande, orubbade av varje enskilt människoöde.

Nu inträffa emellertid fall, då det mål, för vilket hjälten strider och lider, har ett relativt stort berättigande i jämförelse med och gent emot andra (i samhället erkända) värden, eller då tvenne representanter för samhällsmakten, som icke kunna göra sig helt gällande bredvid varandra, med nödvändighet råka i kollision. Så är t. ex. förhållandet i Sofokles' Antigone, i Runebergs Kungarne på Salamis och i Ibsens Kongs-

emnerne. I de båda sist nämnda dramerna ger »kungstanken» ett drag av storhet också åt den besegrade, under det att hans fall banar vägen för den högre rättens framträdande; men då hos Ibsen uppträdandet av inkräktarens (Skules) son påskyndar katastrofen, bidrar Leontes hos Runeberg genom sin ädla uppoffring till den tragiska försoningen — ett liknande motiv möter oss i E. v. Wildenbruchs Fäder och söner. I Sofokles' drama slutligen är det pietetskänslan, som kolliderar med statens yttre krav; och betecknande nog har man än framställt Antigone och än hennes motståndare Kreon som den tragiska huvudpersonen. Antigone går under på grund av sin orubbligt fasthållna pietet mot den döde (sin som landsförrädare betraktade broder): »Det är skönt att dö för sådant verk». Kreon åter, som hänsynslöst bestraffar »brottet» mot lagarna (begravningen av den döde), faller djupt förkrossad samman vid sonens självmord invid Antigones lik och sin gemåls (också självvalda) död för sonens skull. — Individens kamp mot samhällets krav är annars ett ofta framträdande motiv i den nyare litteraturen, så hos Schiller (redan i Die Räuber), hos Hebbel (t. ex. i Maria Magdalena), hos Otto Ludwig (Der Erbförster) och framför allt hos Ibsen.

I det tragiska framträder lidandet och undergången såsom soning för en skuld eller rent av såsom straff för ett brott. Men denna »skuld» är icke alltid av moralisk art, ofta är den endast en oförsiktighet, ett felsteg eller en viss svaghet eller ensidighet, och lidandet skulle som »straff» härför bli en orättfärdighet och icke stå i rimlig proportion mot felsteget eller ensidigheten. Tragediens hjälte är i många fall varken helt och hållet skuldbelastad eller helt och hållet skuldfri; och man har med rätta framhållit, att det i det

tragiska ligger en egendomlig sammanknytning av skuld och oskuld, liksom av frihet och nödvändighet, självenergi och miljöberoende.

I vissa tragiska förvecklingar är emellertid skulden starkt framträdande; i somliga stegras den till och med till brottslighet: Shakespeares Richard III, »den sublime boven», är det djärvaste prov härpå [1]. I andra fall står hjälten så gott som ren och skuldfri: så Goethes Egmont och Schillers Posa (den egentligen upphöjde hjälten i Don Carlos). Till den senare gruppen räknas vanligen också Ibsens Brand, ehuru knappast med rätta: den stora etiskt-religiösa fordringen genomför han till det yttersta, och i hans kamp mot »akkordens aand» och mot alla »avgudar» blir omärkligt viljan hans egen avgud och han bryter mot det rent mänskliga, som slutligen tar ut sin rätt — slutkören sjunger också att Gud är »Deus charitatis». Emellertid är det sant, att döden knappast kommer för honom som ett straff, utan att slutet snarare är en apoteos — för övrigt i viss mån erinrande om Fausts.

Det tragiska nyanserar sig på mångfaldigt sätt. Än framträder det på det offentliga livets område — så var vanligen förhållandet i den äldre tragedien; än åter på det enskilda livets: hjälten (eller hjältinnan) kämpar och lider för det värdefulla i sin egen personlighet, sin högre etiska naturs krav, såsom Mariamne i Hebbels tragedi Herodes und Mariamne och Rodope i Gyges und sein Ring. Men mycket ofta — såsom vi nyss sett — förenas dessa båda sfärer, den offentliga och den enskilda, i hjältens patos. — Vidare har man vid det tragiska att urskilja den nyss antydda olika graden av skuld samt av ödesbestämdhet eller frihet i hjältens handlande. Även den olika graden av karaktärens höghet blir för

arten av det tragiska bestämmande. Stundom, såsom i Hamlet, griper oss en rik och ädel personlighets tragiska förveckling. Stundom är det först i undergången, som karaktären från det vardagliga eller rent av viljesvaga stiger till heroism, så i Hedbergs Johan Ulfstjerna. — En åtskillnad i det tragiska uppstår också efter den olika beskaffenheten och djupet av lidandet samt sättet varpå det uthärdas. Slutligen kommer också »motmakten», styrkan, arten och värdet av det motstånd han möter, i betraktande.

Vad den sist antydda faktorn beträffar, torde förhållandet i allmänhet vara det att ju mera andligt likvärdig den motverkande makten uppträder, desto mera blir konflikten innerlig och fördjupad, och därmed kan också skalden göra den tragiska effekten kraftigare. Särskilt blir motståndets verkan gripande, om det representeras av personligheter, som stå hjälten nära och som, även de, kämpa för ideella värden, så som t. ex. Brutus mot Cæsar hos Shakespeare, Kandaules mot Gyges hos Hebbel. Ofta förbinda sig i motståndet krafter av inre och av yttre art. Även det till utseendet tillfälliga i en händelse kan då bli betydelsefullt, när det står i samklang med den inre upplevelsen eller ideella kampen. Så då byggmästar Solness (hos Ibsen) faller ned från tornet, när hans uppgift ej längre kan genomföras. I Atterboms Lycksalighetens Ö nås Astolf av döden i en gammal mans skepnad, när hans försök att i sin ensidiga skönhetslängtan återfinna det lycksaliga njutningslandet måste stranda.

Den tragiska »undergången» behöver icke alltid vara liktydig med döden, den kan vara en inre tillintetgörelse eller ett försvinnande från den av storhet tecknade banan, ett avstående av livsmål och kallelse. Napoleons öde är här ett exempel. I litteraturen kunna vi hänvisa till Goethes

Tasso och på Karl Schönherrs protestantdrama Glaube und Heimat.

I Strindbergs Mäster Olof räddas hjälten (i det yttre) från undergången först genom att ge vika och släppa sin övertygelse. Slutintrycket, då Mäster Olof vid Gerdts (i omarbetningen Wilhelms) rop »Avfälling!» nedfaller tillintetgjord på skampallen, såsom i sitt inre dömd, är nedtryckande och beklämmande, trots den ypperliga människoskildringen. Genom personlighetens värde och lidandets djup står dock Strindbergs hjälte det tragiska nära, och närmare än Gutzkows Uriel Acosta, vilken också blir befriad ur fängelset genom att avsvärja sin tro (av hänsyn till sina närmaste), men sedan dör för egen hand i förtvivlan över sina personliga förluster. Här blir den olycklige »hjälten» icke längre representant för det tragiska såsom »det sublima i kamp och undergång»; här blir intrycket icke upphöjd »fruktan», utan blott sorg och medlidande.

Det tragiska är visserligen en av de mest distinkta och klara bland stämningens typer, i litteraturen också en av de starkast framträdande. Men det gives ändock, såsom vi se, icke få mellanformer mellan det tragiska och förut behandlade typer. Macbeth och Othello t. ex. stå, liksom Mäster Olof, på gränsen till det oförsonligt sorgliga, dit Uriel Acosta helt och hållet hör. Kung Lear åter står på gränsen till det rörande liksom många av det moderna sorgespelets »hjältar» och »hjältinnor». Det rörande spelar ju överhuvud mycket ofta in i det tragiska, och särskilt bli bipersonernas mer eller mindre oförskyllda öde av sådan verkan, vi erinra oss t. ex. Desdemona i Othello, Ofelia i Hamlet, drottningen i Don Carlos eller Oihonna (Gerda) och Hjalmar i kung Fjalar.

VI. DIKTNINGENS ARTER.

1. Poesiens differentiering i olika riktningar och grupper efter innehåll och behandlingssätt. Folkdiktningen. Den didaktiska poesien. Gränsområdena. Vältalighet. Lyrik, epik, dramatik.

Redan på primitivt stadium utvecklar och differentierar sig poesien i olika riktningar. Det enkla känsloutbrottet är väsentligen lyriskt: av klagan eller förtjusning, av vrede och hat eller av tillgivenhet och kärlek. Men jämte den innerliga stämningen ger sig också efter hand betraktelsen uttryck i ord och toner: gnomiska sånger, vanligen helt korta, innehållande någon levnadsvishet, en gåta e. d., på högre stadium också längre dikter av teogonisk eller kosmogonisk art. Handlingar och öden upptagas som moment både i det ena och det andra slaget och särskilt i det sist antydda, och dessa handlingar och öden angivas tillika mer eller mindre uttrycksfullt i åtbörder och rörelser eller utföras rent av i mimisk framställning.

Mimiken (och dansen) går, såsom vi sågo (s. 3 f.) med sången (och musiken) hand i hand. Detta blir en omedelbar begynnelse till dramatisk verkan. Arbetssätten efterbildas under sång, lekarna utföras med sång, kulthandlingar och kärleksförklaringar framställas under dans och sång. Sången och berättelsen griper omedelbart och för till mimetisk

»urladdning». Och den medfödda efterhärmningsdriften leder till utförande i tal och åtbörder, under maskering och utklädning, av andra människors handlingar liksom av djurens uppträdande — så hos buschmän likaväl som hos eskimåer, hos sydamerikaner som hos nordsibirier. Men under det att den dramatiska konsten genom det bibehållna sambandet med dans och musik och genom den omedelbara mimiska framställningen på ett sätt är den mest ursprungliga formen för poesiens framträdande, så blir å andra sidan dramat såsom renodlad diktart jämförelsevis sent och först på ett högre stadium utbildat. Under primitiva förhållanden äro de dramatiska föreställningarna bemängda med lyriska och episka drag, där de icke äro blott farsartade upptåg eller pantomimer utan ord.

De mimiska framställningarna avse ofta att berätta om nyss eller längesedan förflutna händelser, till uppmuntran eller lärdom. Ursprungligast äro framställningarna ur den direkta erfarenheten t. ex. av vandringar, jakt- eller krigståg. Så framträder behovet att genom sånger bevara minnet av bragder och segrar, mera sällan olyckor och nederlag. — Det episka, objektivt berättande, kan också få brett spelrum i grav- och kultsångerna. Redan hos naturfolken utvecklas en episk konst på prosa. Bland vissa australiska stammar t. ex. reciteras — även med fritt uppfunna ämnen, om än stoffets olika delar ofta äro uppradade utan egentlig enhet — långa berättelser på prosa med inströdda partier av mera rytmisk, sångartad karaktär; liknande företeelser möta oss också i den fornnordiska diktningen och en återklang därav se vi i runinskrifterna. Det dramatiska åter kom icke till någon utveckling hos de gamla nordborna, ehuru man finner vissa ansatser därtill i deras rika episka poesi, likasom sedan i folkvisan.

I folkens ungdom gå både deras historiska traditioner och deras religiösa föreställningssätt — som till stor del skapats ur de förra — omedelbart upp i dikten. Och dikten lever väsentligen av dessa traditioner och föreställningssätt. Den diktande fantasien går ju också tillsamman med den mytbildande. På en sådan grund uppväxer ett nationalepos; men ett sådant förutsätter redan en viss bildning och vissa ur folket framträdande diktarindividualiteter.

Någon skarp gränsskillnad mellan *folkpoesi* och *konstpoesi* gives det icke. Också hos civiliserade nationer kan en »naturpoesi» leva kvar. Man talar hos oss med en viss rätt om »folkvisor», varmed då menas dels den medeltida balladen eller »kämpavisan», som länge levat kvar, dels senare tiders enkla och naiva poesi, som tillkommit för eller bland folket. Den senare är jämförelsevis obetydlig och kan här icke få någon särskild plats, då den vanligen har ett mera kulturhistoriskt än ett estetiskt värde. Kämpavisan åter, som intar en viktig plats i litteraturen, har ingalunda diktats av folket, men den har blivit känd och älskad av folket såsom omedelbart förståelig och tilltalande redan genom sin musikaliska karaktär samt genom sitt samband med den gamla dansen (ringdansen); den har spritts genom traditionen, blivit anonym och ofta i folkets mun förändrats och omdanats. Dess åskådningssätt är naivt och förenklat; den är objektiv och betonar det allmänt mänskliga utan skarp individualisering. »Sinnet för övergången är svagt utvecklat», säger Ernst von der Recke [1]), »detta medför att blott huvudpunkterna gripas, där man sedermera förlorar sig i utmålning av miljöbestämmelserna. Själva känslans strängar äro stämda som i ett enkelt ackord utan kromatiska tonsteg eller stort oktavomfång; folkpoesien har därför i varje land sitt speciella område med

begränsad föreställningskrets och bestämt, jämförelsevis ringa ordförråd.» »Tanken söker alltid sitt mål på den kortaste vägen, med den minsta möjliga ansträngning, och oförmågan eller olusten att sträcka sig vidare finner därigenom just det poetiska uttrycket och den plastiska säkerheten som senare ofta förgäves eftersträvas av konsten och blott nås av dess yppersta mästare».

I folkdiktningen, ej blott i den till sin form jämförelsevis fasta visan utan också i den genom prosatradition bevarade sagan och sägnen, ligger det ju dyrbara estetiska värden, som av konstdiktningen kunna utnyttjas. Denna folkdiktning var länge misskänd. Poeterna föraktade den och ville ge folken nationella epos efter receptet Vergilius' Æneid. Först under 1700-talet började i England en högre uppskattning av folkpoesien att göra sig gällande, och så kom i Tyskland Herder med sin banbrytande samling »Volkslieder» (1778). I folkpoesien, liksom hos de stora genierna, som stå folksjälen nära, en Homeros, en Shakespeare, fann han den äkta omedelbarheten, den elementära kraften och det rörande behaget. Det var detta som hos oss först antyddes av Thorild och så predikades av romantikerna. Den förre yttrade (i En kritik över kritiker) att han icke i världens bästa skaldestycken funnit »det innerliga patos jag en gång fann i Reimund och Melusina, det höga episka jag fann i Olger Dansk, den rörande sedelära jag fann i Carsus och Moderus, den poetiska ljuva hänryckning jag kände av Fågel Blå.» —

Vi ha ovan antytt, att diktningen redan på primitivt stadium börjar differentiera sig i vissa grupper och att de

huvudsakliga av dessa äro den lyriska, den dramatiska och den episka.

Man upptager stundom en fjärde huvudgrupp: den *didaktiska* diktningen. I själva verket har också detta slags litteratur, utvecklad ur de gnomiska elementen i den primitiva poesien, haft en mycket viktig (social, etisk) uppgift, och vissa former ha utbildats, med särskild hänsyn till detta innehåll av uppbyggelse eller upplysning, såsom fabel och parabel; ja, den satiriska poesien i allmänhet har, såsom vi nyss funnit, ett sådant innehåll eller en sådan tendens och kan därför sägas uppgå i denna grupp. Men just därför att ett utomestetiskt syfte trycker sin prägel på densamma, kan man icke erkänna att den är likaberättigad med de övriga, strängt taget för den ut över det estetiska området. Men därför behöver man icke ur diktningen förvisa all didaktisk poesi: såsom vi ovan (s. 44 ff.) sett *kan* en sådan på uppbyggelse eller upplysning anlagd diktning — likasom även för ett visst (yttre) ändamål beställda poem (ovan s. 42 f.) — genom skaldens stämning och fantasikraft få verkligt estetiskt värde bredvid det etiska eller sociala.

På liknande sätt kan det förhålla sig med alster av den stora litteratur, som utbreder sig utanför den skönlitterära eller vittra.

För den gamla tidens folk stodo filosofi och historia samt till och med naturvetenskap — som då icke var skild från de förra — på samma plan som poesien, ehuru visserligen Aristoteles insåg och markerade gränsen, t. ex. mellan historia och drama. Och tvivelsutan kan naturvetenskapsmannen och filosofen, liksom den religiöse skriftställaren, hävdatecknaren och biografen, reseskildraren och etnografen, genom avvägningen och behandlingen av sitt stoff, genom

ett för detta avpassat, naturligt, men friskt och suggererande språk ge sin framställning en estetisk prägel. Hit hör då, för att begagna Atterboms ord, »allt det slags språkkonst, vars mål är att skönt framställa sanning» eller »i allmänhet den språkliga framställning, som icke blott vill upplysa utan gör det i skön form». I vissa arter av historieskrivning, liksom i biografi och självbiografi, ligga skaldens kvaliteter vetenskapsmannen nära, likaså i filosofiska och religiösa betraktelser — man tänke på Geijer eller Wikner eller Viktor Rydberg. Den s. k. essayen och den litterära »följetongen», sådan den hos oss representerats t. ex. av Sturzen-Becker eller Levertin, närmar sig också stundom till denna nivå. En annan form av prosa, som kan höja sig till skönlitteratur, är brevet, varpå vi äga ypperliga prov från 1800-talets förra del t. ex. av Tegnér och hans korrespondenter, framför allt Brinkman och Martina von Schwerin.

Som estetiskt jämbördig med poesien räknades ända till romantikens dagar *vältaligheten* — den äldre tidens högtidliga diktning hade ju också en retorisk prägel. I vältaligheten är den estestiska avsikten i hög grad medbestämmande, stundom synes den vara avgörande, såsom redan hos Demosthenes och Cicero. Också i nyare tid är i många fall talets ändamål väsentligen att utgöra ett estetiskt moment i en festlighet eller sammankomst. Och även där, såsom i religiösa eller politiska tal, uppgiften framför allt är att uppbygga eller övertyga, kan det estetiska ändamålet för talaren bli ett huvudsakligt. Så blev det i Frankrike under 1700-talet och även hos oss under den gustavianska tiden, då med predikanten Lehnberg »den svenska vältaligheten föddes fullvuxen», och det retoriska »äreminnet» blev av Svenska Akademien omhuldat. Den prosaframställning som närmast

har ett praktiskt eller teoretiskt ändamål, förytligas lätt genom blomsterspråk och prunkande figurer. Men genom innehållets klarhet och djup och språkets åskådlighet, klang och rytm, blir vältaligheten konstnärlig, såsom vi finna den t. ex. hos Tegnér (jfr ovan s. 143).

Likasom vissa grenar av den utomvittra litteraturen, såsom historia, reseskildring, memoarer etc., närma sig den episka diktningen, så kan man säga att vältaligheten står dramat nära. Hos många halvciviliserade folk går, vid religiösa eller politiska handlingar, den förra över i det senare. Genom livliga åtbörder likaväl som uttrycksfullt språk (»språkmimik») ökas förståelsen direkt och intrycket fördjupas. Hos civiliserade folk har visserligen åtbördsspråket mindre användning, men äger alltjämt en stor betydelse. Och för den verklige talaren, även om han icke äger en Wallins eller en Thomanders utförsgåvor för deklamationen, får den mimiska framställningen alltjämt trycka sin prägel redan på talets inre form, likasom förhållandet är med teaterdiktarens alster. För både tal och drama blir det mimiska således en avgörande faktor; och från denna synpunkt har Max Dessoir vid sin indelning av diktkonsten [1]) förenat tal och drama i en grupp, vilken sidoordnats med prosaepik å ena sidan och »poesi» å den andra (den senare verksam i rytmen och versen och renast framträdande i lyriken). Då emellertid vältaligheten icke i samma grad och omfattning som dramat har en rent estetisk prägel och dess ändamål i stort sett är ett utomestetiskt, synas de båda icke kunna jämnställas, när det gäller en framställning av diktningen och dess arter. I varje fall fordrar vältaligheten sin särskilda behandling och kan här icke vidare sysselsätta oss, likasom icke heller andra litterära företeelser, som falla utanför den egentliga diktningens område.

De huvudgrupper inom diktkonsten, som återstå, äro de samma, som redan i den primitiva poesien kunde skönjas: lyrik, epik och dramatik. I någondera av dessa grupper kan den övervägande delen av diktkonstens alster inordnas. Åtskilliga diktverk, och det flere av litteraturens förnämsta, stå emellertid på övergången från den ena till den andra gruppen, balladen t. ex. är episk men med lyrisk form, en romanscykel som Fritiofs saga likaså, i Bellmans lyrik gå episka och även dramatiska element in, sagospelen av Atterbom och andra romantiker ha till stor del en episk karaktär etc. Behandlingssättet beror icke alltid på stoffets natur och den poetiska idén, det kan även bero på diktarens läggning och stämning; vi ha också sett att samma stoff än kan behandlas mera lyriskt, än mera episkt eller ock dramatiskt. Men även om gränsen således på många punkter är flytande, har dock vardera diktgruppen eller diktarten sin bestämda karaktär.

Lyriken är den omedelbara stämningens konst, och med »lyrism» menar man det stämningsmättade direkt poetiska uttrycket. Detta kallar man också »poetiskt» i eminent mening, och man använder detta ord på de övriga konsternas och även på verklighetens företeelser för att beteckna en lyrisk stämningsfullhet — det är detta som ger något berättigat åt Dessoirs nyss anförda användning av begreppet »poesi».

Det är det inre tillståndet vid ett visst tillfälle som den lyriske diktaren utsjunger: lyriken är subjektiv och punktuell, under det att epos och drama äro bundna vid en utvecklingsserie, en följd av händelser eller handlingar. Mera än epikern och dramatikern är lyrikern oberoende av det från verklighet eller tradition hämtade stoffet, han är också, mera än de, tillfällighetsdiktare, en »ögonblickets stämningsmålare» ehuru han upptager både erinringsbilder och fantasiskapelser.

De tyska klassikerna skilde lyriken såsom subjektiv från epos-drama såsom en mera objektiv och sakmässig grupp. Wilh. von Humboldt benämnde den senare gruppen »plastisk diktning», Goethe och Schiller kallade den »pragmatik». Under det att lyriken är det rena uttrycket av diktarens inre tillstånd, av hans känslor, stämningar och tankar samt relativt tidlös, framställer pragmatiken en saklig värld, människor och deras handlingar i livlig rörelse och utveckling. Lyriken, som blott låter diktarens känslovärld komma till uttryck, utjämnar de yttre konturerna, under det att pragmatikens konst består i plastiskt skarp gestaltning av karaktärer och händelser. Och även om dessa äro »dränkta i skaldens hjärteblod», stå de dock fram lösgjorda från honom, objektivt utpräglade och bära drag av ett eget självständigt väsen. I pragmatiken försvinner diktarens person; han uppgår i dikten utan att vara (den synliga) brännpunkten för känslans eller idéens strålar. Rhapsoden, säger Goethe, läser bäst, osedd av åhörarna t. ex. bakom ett förhänge. Och åhöraren kan, i stället för att i lyriken fördjupa sig i sitt eget jag, här få lämna det och uppgå i andra jag och deras handlingar [1]).

Den objektiva prägel, som Goethe här betonar, gäller emellertid framför allt *epiken.* Här står diktaren inför sina gestalter och betraktar dem lugnt, och även för åskådaren ryckas de (t. o. m. i samtidsromanen) tillbaka på ett längre avstånd och likasom i ett förflutet och få ett slags historisk karaktär.

Epiken framställer händelser och personer i samband med varandra och med den yttre världen; denna får också här en vida större betydelse än i lyriken och även än i dramat. Den estetiska verkan är här mindre omedelbar: bilderna förmedlas genom berättelse om huru händelserna

tillgå och huru personerna känna, tänka och handla, huru deras egendomligheter framträda till och med i den yttre, kroppsliga företeelsen.

Dramat åter framställer handlingen direkt, utan berättelsens förmedling, för läsarens eller åskådarens ögon. Liksom i lyriken uppleva vi i dramat omedelbart livsinnehållet, men här framställt i personers aktioner, tal och svar (dialog). »Den dramatiska handlingen rör sig för mig, då jag själv däremot rör mig om den episka, som synes stå stilla» (Schiller). Den dramatiske diktaren uttager blott de väsentliga dragen och låter händelserna utveckla sig såsom handlingar i nödvändig följd efter de inre motiven (karaktärerna). Framställningen av yttervärlden är knapp och begränsad, detaljerna få utfyllas av läsarens fantasi eller skådespelarens mimiska förmåga.

Dramat är mera subjektivt än epiken; och i dramat framträder mera än i epiken diktarens livlighet och temperament, ehuru visserligen nedlagt i de framställda personerna, i vilka han fullständigt uppgår. Den äldre estetiken av hegelsk riktning (Fr. Th. Vischer) brukade beteckna detta så, att då lyriken var den subjektivt färgade diktningen och epiken den objektivt, så var dramat den högre enheten, sammansmältningen av subjektivt och objektivt.

Tager man den dramatiska konsten i hela dess omfattning, och räknar därtill icke blott diktverket utan själva den mimiska framställningen på scenen, så står denna konst eller rättare dess produkt, om alla betingelser uppfyllas (från författarens, dekoratörens, iscensättarens och regissörens samt skådespelarens sida), såsom den högsta, som i sig förenar tidens och rummets företeelser, örats och ögats förnimmelser och

blir en i eminent mening konkret och levande spegelbild av livet [1]).

2. Den lyriska diktningen. Olika riktningar: den emotionella och den reflekterande. Situationslyrik och karaktäriserande lyrik. Samfundsdiktning.

»Lyrism» ha vi nyss angivit såsom det omedelbara stämningsuttrycket; och prov på en diktning, som präglas av sådant uttryck, hava ovan flerstädes anförts.

Den lyriske diktaren ger oss en stämningsbild ur sin egen inre värld; och denna stämningsbild är icke blott präglad av själva upplevelsen eller det bestämda föreställningsinnehållet i det enskilda fallet, utan av den därifrån lösta, kvarblivande känslotonen. Stämningsbilden får karaktären av innerlighet, av intimitet. De finaste och mest individuella själsrörelser uttala sig däri. Man har därför med rätta sagt, att lyriken är den mest personliga av alla konster. Men lyriken äger ofta på samma gång, såsom ett elementärt uttryck ur känslans värld, det allmänt mänskligas enkelhet och förståelighet, det enskilda fallet får här en viss typisk giltighet. Skalden talar i sången till allas hjärtan; känslorna meddelas direkt och förnimmas som åhörarens (eller läsarens) egna.

Det stämningsfulla tillhör framför allt ungdomen — i ungdomen utvecklar sig känslovärlden livligast, om än icke alltid varmast. Över lyriken ligger det därför en ungdomlig färgton, särskilt över den egentliga stämningslyriken. Det är också — såsom jag ovan (s. 68) antytt — vanligen i tidigare levnadsperioder, som diktaren framträder med alster av omedelbar lyrik.

Den lyriska konsten är således den mest direkt estetiska. Språk och rytm karaktärisera omedelbart stämningen eller den bild, varigenom denna uttryckes. Sammanknytningen av mening och språkljud blir särskilt här av vikt och av större vikt än i övriga diktarter. Och på samma gång kommer också rytmen här starkast och rikast fram, följande känslans vibrationer. Lyriken är även genom klangverkningarna den mest musikaliska diktarten. Den stränga konstformen, versen, som också är den mest ursprungligt estetiska, och som omedelbart medför en idealisering och försätter på ett annat plan än verkligheten, är för lyriken konstitutiv. En lyrisk dikt, som berövas sin yttre språkform och iklädes en annan, går därigenom miste om sin fulla verkan. Härigenom blir lyriken, som dock är den mest universella (folkliga) konsten, den till språkets och språkens gränser mest bundna; och översättningar av lyriska dikter kräva största konstnärlighet och även största kongenialitet. Därför riktar sig den lyriske diktarens förmåga företrädesvis på formbildningen — i epik och dramatik blir hans gestaltningskraft till stor del upptagen av karaktärs-, situations- och handlingsframställning.

Lyrikens språk är klangfullt och rytmiskt men också rikt och åskådligt. De stegrande figurerna kunna i vissa arter av lyrik — högtidlighetsdiktning och även tankelyrik — komma på sin plats; men de få icke bli ett löst påhäng. Just där det gäller stämnings- och känslotoner, dunkla men växlande i rik nyansering, måste metaforen träda till, åskådliggörande och livande, och framför allt symbolen. Med rätta har det sagts, att lyrikerns konst ofta framträder just i skapandet av nya symboler eller i uppfriskandet av förut uppfunna. Lyriken kan också framträda utan yttre bildprakt, som vi se hos Goethe och hos Runeberg — vi läsa

t. ex. Goethes Über allen Gipfeln ist Ruh (. . . warte nur, balde ruhest du auch). Men det ligger då i innehåll och stämning en viss anknytning till det betydelsefullt mänskliga, även om den icke framträder i en utvecklad symbol.

Det lyriska språket måste, då det uttrycker de finaste inre rörelser, vara i särskild grad känsligt och nyanserat. Men intet språkuttryck räcker till för de subtilaste känslotonerna, diktaren kan endast tillnärmelsevis realisera sin intention. I sin bok om Holger Drachmann (1909) betonar Valdemar Vedel denna den moderna lyrikens karaktär: den är skiftande och sammansatt, likt den moderna människans själsliv, och full av bitoner bredvid huvudtonen; men Vedel framhäver tillika att huru rikt skiftande diktspråket kan vara hos en stor lyrisk skald, uttrycket dock ofta alls icke svarar mot känslans djup och färg, och han fortsätter:

Det blir ju nödvändigt alltid så med lyriken som uttryck för människosjälen, att den är en Beethovensk symfoni satt för ett positivs klaviatur. 8—10 toner att variera och kombinera, där det finns ett hav av ljud som vilja ha luft, en serie punktvisa tangentljud — ordens trippande — där det, som skall meddelas, är en flytande ström, och rimmens och rytmernas fattiga aritmetik, då vi inne i oss ha en oändlig böljegång med många varandra korsande strömmar och den mest sammansatta vågkrusning.

Den lyriska stillagen bjuder, såsom av denna undersökning framgår, enhetlighet i stämningens grundton och som följd härav korthet och koncentration, stark sammanknytning av föreställning (idéinnehåll), bild och språkljud, klangrikedom och rytmiskt förlopp i till stämningen avpassade versformer. I lyriken står diktaren som mest självständig gent emot stoff och behandlingssätt, här komma hans personliga drag som

starkast fram, och här bli regeltvång och schablonmässighet allra minst på sin plats. —

Lyriken är väsentligen en känslans konst och står bland diktarterna musiken närmast. Men föreställningsinnehållet kan också framträda med anspråk på uppmärksamhet. Man urskiljer därför två stora riktningar: den emotionella och den reflekterande, känslolyrik och tankelyrik. Den ena är övervägande subjektiv, den andra kan närma sig den objektiva betraktelsen. *Känslolyriken* är framför allt av innerlig natur, ett uppgående i det inre tillståndet (»centrallyrik»); men känslan kan också vara expansiv i entusiasmens framträdande och dikten betecknar då en rörelse inifrån utåt, ett framträdande ur det egna subjektets värld i yttre former, ehuru alltjämt ett dröjande i känslans innerlighet. *Tankelyriken* åter betecknar i viss mån en rörelse utifrån inåt, ett upptagande av utomliggande föremål, andliga som kroppsliga, men också en rörelse utåt, ett framträdande av diktarens egen tankevärld, och i båda fallen ett ingripande av hans personlighets värme, ett insmältande i stämningens degel av föreställningar och intryck. Men dessa riktningar övergå i varandra på mångfaldigt sätt, och mellan den rena stämningens lyrik å ena sidan och den förståndsmässiga reflexionens å den andra ligga många nyanser med entusiasmens eller betraktelsens prägel. De lyriska produkterna låta sig icke alltid med bestämdhet rubriceras. Och i varje fall blir det blott fråga om något mer eller mindre.

Till den rent emotionella gruppen eller känslolyriken hör den ovan vidrörda, av romantikerna omhuldade s. k. *absoluta stämningspoesien*. Här skall själslivet, dess helhetsstämning och dess rytmiska förlopp så omedelbart som möj-

ligt avspeglas. Å ena sidan tenderar denna lyrik att uppgå i det musikaliska och låta både tankesammanhang och fantasiåskådning träda tillbaka eller rent av fördunsta (jfr ovan s. 55 och 155 ff.). Å den andra sidan kan den absoluta stämningspoesien utmynna i en symbolism, vilken visserligen också räknar med ordets och satsens musikaliska verkan, men låter fantasien upprulla bilder, ofta av elementär art, linjer och färger, som på ett mystiskt sätt antyda själsrörelserna (jfr om sinnesanalogier och fotismer s. 125 f.) Hos Novalis och Tieck, stundom också hos våra svenska romantiker, se vi prov på denna sublimerade poesi. För musikaliska diktare, som Verlaine, blir den typisk; men den rytmiska mätningen kan också upplösas i stämningens sprödhet och ett slags blandformer uppstå mellan vers och prosa, såsom hos Walt Whitman eller hos Wilhelm Ekelund.

I denna stämningspoesi uppträda gärna naturens oändligt skiftande scenerier som utgångspunkter eller avspeglingar. I natursymboliken blir emellertid föreställningslivet ofta framträdande, symbolerna kunna göras mera utförda och antydningarna mera genomskinliga (jfr ovan s. 55, 130 ff.) Och i allmänhet torde man kunna säga, att naturdikterna, när de icke äro beskrivningar, höra till den grupp som man kallat *reflekterande känslolyrik.* Men även andra motiv, särskilt erotiska, uppbära denna senare diktning. — Den första representanten hos oss för denna äktlyrik, som väsentligen vilar i känslan, i den personliga stämningen, men varpå även tankeelement trycka sin prägel, är fru Nordenflycht; sedan företrädes den av sådana skalder som Franzén, Stagnelius och Runeberg och har även fått en rik utbildning i den nyaste litteraturen, ej minst i den lyriska renässans som vi från 1890-talet upplevat.

Visan, den enkla, strofindelade, för musikaliskt utförande lämpade sången, brukar anföras som en art av den »rena centrala lyriken». Ofta är också visan övervägande stämningsmättad. Men icke sällan innehåller den en tankeserie, en föreställningsutveckling av mer eller mindre symbolisk halt. Vi ha sett det till och med i Gellerstedts enkla visor (s. 13 f.); liknande var också förhållandet hos Sehlstedt och många andra av våra visdiktare ända från Wivallius' och Lucidors dagar.

Den *hymnartade* lyriken, både psalmen och den fosterländska sången — av en Spegel eller en Runeberg —, hör också vanligen till den reflekterande känslolyriken. Här blir emellertid icke blott vårt känsloliv utan också vårt viljeliv mäktigt gripet. Närmare den rent emotionella gruppen står *dityramben* — ursprungligen en hänförd hyllning till Dionysos' ära med beskrivning av hans öden (och med ackompanjemang av instrumentalmusik och även mimisk framställning); i dityramben eldar entusiasmen uttrycket i starka, ojämnt pulserande rytmer, t. ex. Wallins Preludium till sången över Gustav III: O lyssnen! O hörden I ljuden? Har tjusarens lyra ej klingat etc., eller Tegnérs Krigssång: Hvi prövas ej huggande järnen ännu etc. (jfr ovan s. 151). Elegien åter för över till betraktelsens grupp, men kan växa upp på ett starkt känslomättat grundlag av smärta och saknad (s. 174 f.). Och även sånger med humoristisk grundstämning bliva gärna poetiska betraktelser, såsom vi se hos Bellman och Fröding.

Skalden låter ofta tankar och stämningar uttalas av en annan person — ur verkligheten eller traditionen hämtad eller ock fingerad — vari hans fantasi uppgår, så ofta Geijer, Tegnér, Runeberg och även våra nyare lyriker. Denna *roll-*

lyrik kan utvecklas med två eller flere uppträdande personer i dialog, och bildar på detta sätt en övergång till dramat. Nu kan emellertid skalden i den eller de uppträdande personernas mun lägga sina egna tankar och stämningar och genom dem bikta sitt eget inre — detta blir vad man kallat *mask-lyrik* [1]. Det förra inträffar ofta i den s. k. karaktärsbilden, t. ex. Geijers Vikingen; Ossian-Nilsson åter har förenat en serie sådana bilder under namnet »Masker» [2]. Den dramatiske skalden kan också låta sina personer bli masker för hans egen åskådning. Med den utförligt skildrade karaktärsbilden går emellertid denna roll- och mask-lyrik ofta över i det episka.

Mask- och rollyriken kan, liksom den direkt personliga lyriken, vara antingen känslobetonad eller tankefylld. Vända vi oss nu till den egentliga *tankedikten* eller *betraktelsens lyrik,* så har jag redan antytt, att det även här blir en differentiering i olika riktningar: en mera subjektiv, där betraktelsen direkt utgår ur skaldens inre, ur hans självständiga tankevärld, och en mera objektiv, då i betraktelsen upptages något yttre som sättes som betydelsefullt för det inre eller rent av som dess symbol. Hit hör då först den kontemplativa, filosofiska och *spekulativa lyriken.* Här är det de djupa och stora livstankarna som sätta skaldens fantasi i rörelse [3]; man erinre sig t. ex. några av Stagnelius' Liljor i Saron eller Viktor Rydbergs Grubblaren och Den nya Grottesången. Här ger föreställningsinnehållet fantasien vingar och väcker en hänförelse, som griper djupt in i känslovärlden — först så får det abstrakta innehållet individualitet, liv och verklighetsprägel.

Till denna grupp hör vidare den utförda naturbetraktelsen, som gärna får ett spekulativt eller religiöst drag, ja

kan gå över till psalm (såsom i Lindschöld-Wallins: Jag i tysta skuggors timmar Herrens lov förkunna skall).

Det är den höga tankedikten, med de djupa, entusiastiskt omfattade livssynerna, som föresvävade Thorild såsom diktningens förnämsta art: en framställning av »naturens och själens under», som i grunden har en religiös innebörd och blir en tolkning av världsharmonien — den äkta »lärosången», vida höjd över den i vanlig mening didaktiska, blott reflexionsmässiga poesien.

Tankelyriken arbetar likaså väl som känslolyriken med metaforer och symboler, ja för den förra torde detta bildliga element vara än mera betydelsefullt än för den senare: bildligheten, åskådligheten blir ett nödvändigt korrektiv mot abstraktionens torrhet. Den store konstnären kan på detta sätt göra idéinnehållet levande och till och med ge äkta poetisk färg åt allegorier och personifikationer. »Idédiktningen» utgöres sålunda till stor del av utförda symbolframställningar, och dessa kunna gå över måttet av den lyriska dikten och antaga epikens eller dramatikens komposition, såsom Dantes Divina Comedia, Goethes Faust, Paludan-Müllers Kalanus.

Till den känslomässiga tankelyriken hör *odet,* som i antiken representerades av Sapfo, Anakreon, Horatius och som bl. a. under 1700-talet upptogs i Frankrike (J. B. Rousseau) och även hos oss (Bergklint, Kellgren). I odet sjunga dessa senare skalder om sällheten, motgången och dylika allmänna livsförhållanden, men även (och ursprungligast) om kärleken och vinet. En konstnärlig rytmik präglar denna dikt, som annars kan äga en mycket skiftande prägel. Den kan bli indelad i olika rytmiska avdelningar och utbildas i

växelsånger och körer; det musikaliska odet blir då *kantat* (jfr ovan s. 151).

Den rika lyriska alstring som vår litteratur kan uppvisa, faller till stor del inom tankediktningens område. Tegnér står här som den typiske representanten för vår nations kynne. Hos honom får tankediktningen ett högt värde genom känslostyrka och entusiasm, genom föreställningslivets bländande friskhet, fantasiens rikedom, språkets klang och rytmiska kraft. Men tankedikten blir hos oss ofta *reflexionslyrik:* med detta uttryck betecknar jag den dikt, vari föreställningsinnehållet kommer starkt fram och det logiska förhärskar, och där vers och bilder bliva blott yttre hjälpmedel. Övergångsformerna äro många, men gränsen är nära till det opoetiska området. Lärodikten och i allmänhet den etiserande lyriken höra hit. Upplysningstiden gynnade detta slags poesi och stora mästare riktade sig därpå, i England t. ex. Pope, hos oss Leopold.

Reflexionspoesien griper gärna till komikens medel för att hålla sig uppe, — det blir satir, och även satiren fick en storartad användning under 1700-talet, såsom vi sett. Den fick en särskild vikt i de litterära striderna, ofta tillspetsad till epigram; Goethe-Schillers »Xenier» (korta satiriska distika, här riktade mot litterära personer och företeelser) blevo världsberömda och fingo efterbildare också hos oss (Atterbom).

Lärodikten och satiren, men även den känslomässiga lyriken, kunna hämta motiv eller uppslag från yttre situationer, gestalter, handlingar och händelser. Här blir den objektiva prägeln ännu starkare än i betraktelsens lyrik, och man står på övergången till epos eller drama, när skildringen blir mera än en språngbräda för stämningen, när händelsen blir

huvudsak och gestalterna framträda i skarp individualisering. I *situations-* (och *handlings-*)*lyriken* är det då icke så mycket ett stämningstillstånd som en följd av stämningar, vilka i anslutning till det yttre förloppet utvecklas. Hit kan man räkna den s. k. *romansen* och andra slag av lyrisk berättelse; där överväger ofta det rörande draget, såsom t. ex. i Franzéns Den gamle knekten. Den *karaktäriserande* lyriken begagnar också gärna ett händelseförlopp för att belysa personligheten; så är ofta förhållandet i Runebergs Fänrik Ståls Sägner samt även i Snoilskys Svenska bilder. Här övergår lyriken till epik. I Bellmans Fredmansdiktning åter får situation- och personskildringen, ej minst genom musiken, en dramatisk livlighet.

Den s. k. *samfundslyriken,* »tillfällighetsdikten» i inskränkt mening (se ovan s. 42 f.), har en mycket skiftande karaktär, är ofta reflexionsmässig eller rent av etiserande, men kan bli handlingsframställande eller också — och detta är det vanligaste — karaktäriserande. Redan grekernas koriska diktning (Pindaros), som t. ex. förhärligade segrarne i de nationella tävlingslekarna, dröjde framför allt i denna skildring av gestalter, yttre (och inre) förhållanden och förlopp. Så är ofta fallet också med den nyare tidens festsångare, där skalden besjunger en persons livsgärning eller en händelse av aktuell betydelse.

3. Den episka diktningen.

A. Epikens framställningssätt och kompositionsförhållanden.

Redan i den folkliga berättelsen (på prosa eller vers), som nått ett visst utvecklingsstadium, men bibehåller ett naivt förenklat åskådningssätt, kan man urskilja vissa bestämda

förhållanden eller »lagar», som äro utmärkande för den episka grundformen. Axel Olrik har (i Danske Studier 1909) undersökt dessa »episka lagar i folkdiktningen»; huvudpunkterna i denna undersökning äro: en överskådlig, plastisk komposition i lugn rörelse; få personer, sällan mer än två uppträdande på en gång och vanligen blott en huvudperson eller, om det är två, den ena motverkande eller ock kompletterande den andra (mannen — kvinnan); ett enkelt och konsekvent utvecklat — om än på ett annat plan än verkligheten sig rörande — händelseförlopp (en enda tilldragelse eller en kring hjälten eller hans släkt sig slutande händelseserie); en framställning som skrider rakt fram från den ena punkten till den andra med få väsentliga drag och enkla typiska motsättningar (ädelmod — svek, rikedom — fattigdom, styrka — svaghet etc.), upprepningar och parallela händelser ofta i tre avdelningar (»den första gulltärning på silverbordet rann» etc.) med huvudvikt på den sista handlingen (likasom personen t. ex. den tredje och yngste brodern), slutligen lugn och betänksamhet i berättelsens början med så småningom skeende stegring samt efter höjdpunkten ett visst avtagande, ej en tvärhuggen katastrof.

Vi känna igen dessa drag i våra gamla sagor, sägner och folkdikter om kämpar och resar, dvärgar och féer, riddare och jungfrur. Då den folkliga berättelsen utvecklades till längre epos på vers — verseposet fick tidigast sin utbildning — förändrades åtskilliga av de angivna dragen eller bortföllo. Där anslutningen till den folkliga traditionen är mera omedelbar, såsom i flera medeltida epos, om Roland, om Sigurd Fafnesbane etc., återfinner man dem likväl ofta oförändrade, fastän skildringen förts fram i en mängd händelser och öden genom det episka stoff, som kring den

populäre hjälten samlat sig. Och i den kortare epiken leva de mestadels ännu kvar.

Men redan i den tidiga helleniska litteraturen hade epos av mera sammansatt och konstmässig beskaffenhet utbildat sig: Iliaden och Odysséen. Det helleniska lynnet var framför allt gestaltande: också i lyriken fordrar det gestaltbildning och har för övrigt egentligast utvecklat sin lyrism — i dramat. Redan tidigt blevo de nämnda hjältedikterna mönstergivande för det stora eposet i sträng konstform, och de ha varit så i nära tre tusen år. Vi återfinna här objektiviteten, sakligheten och åskådligheten: händelserna målas brett i den lugnt framflytande berättelsen. Diktaren förhåller sig, om icke alldeles okänslig, så lugnt betraktande, besinningsfullt beskådande, och dikten framträder jämförelsevis opersonlig. Men då och då brytes berättelsens lugn av spännande scener och överraskande uppträdanden, som liva intresset. I det yttre flyter dock dikten, genom versens majestätiska gång, jämnt och högtidligt fram. En viss enhet råder i utvecklingen av händelserna såsom en kedja av orsaker och verkningar; men i sin mångfald och rikedom går berättelsen icke ständigt rakt fram, den kan också föras tillbaka för sammanhangets förklaring eller till ökande av fylligheten, och utvikningar (episoder) tillåtas. Personerna äro talrika, men några gestalter framstå såsom de ledande jämte den egentlige hjälten. Ur enskildheterna utformas en bestämd världsbild; men det är — i det klassiska och även i det moderna eposet — företrädesvis det yttre sammanhanget som ges, enskildheterna och omgivningen få stort spelrum.

Iliaden skildrar hjältedaterna vid Troja (Ilion), men icke hela kriget, icke ens Trojas fall, utan koncentrerar sig kring Achilles, hans förbittring på Agamemnon och slutliga

återupptagande av kampen mot trojanerna, vilka nu besegras (i Hektors person). Här är kompositionen ganska enhetlig trots avvikningar och långa episoder (till stor del senare tillsatser). Dikten är hög och kraftfull i målningarna, om än stundom våldsam och rå. — Odysséen har visserligen en starkt framträdande huvudperson; men i sina längsta partier är diktverket en äventyrlig reseberättelse, vari en mängd olikartat sagostoff upptagits. Därigenom blir dess komposition i det hela mindre sträng, huru ypperligt flera episoder än kunna vara insatta. Men i den egentliga Itaka-skildringen, med Penelope, Telemakos och inkräktarne (»friarne»), blir handlingen koncentrerad till och med i dramatisk tillspetsning. Dessutom är här karaktärsteckningen mera individualiserad än i Iliaden. Dessa nu antydda drag — jämte en mera human anda — låta Odysséen framstå som en i viss mening »modernare» dikt än Iliaden, den anses ju också vara åtminstone ett hundratal år yngre.

Huvuddragen av det episka äro redan här givna. I versepik som i roman är det kring en eller flera personligheter — i sagan stundom ersatta av djurgestalter — som händelsernas kedja skall grupperas. Men det är icke här som i dramat en sträng enhet i handlingen som fordras, men väl en enhet i händelseutvecklingen; hjältens handlande upptar icke allt intresse, utan hans handlingar ingå i de yttre händelserna på ett objektivt sätt. Och gent emot huvudpersonen uppträda andra personer (»episka karaktärer»), och en eller annan av dessa kan få en sådan betydelse att de med honom få dela äran av »hjälteskapet». Är kärleken grundmotivet — såsom till en del redan förhållandet var i Odysséen — bli mannen och kvinnan ofta jämnspelta huvudpersoner som i händelsernas gång uppträda

som mot- eller medspelare. Hjälten (hjältarna) bör i den stora epiken äga betydenhet och kan höja sig till heroism; men betydenheten är stundom, särskilt i den nyare berättarkonsten, relativ, inskränkt till några drag eller en viss sida hos karaktären, vilken blir mera intressant än heroisk. Hans öden framläggas till en viss avgörande punkt, som bildar slutmålet och ger en avrundning åt det hela. Den stränga kompositionslagen innebär att varje steg i händelseutvecklingen å ena sidan motiveras av det föregående eller de en gång exponerade förutsättningarna och å den andra driver framåt till ny förveckling. Men epikern har en friare rörelseförmåga än lyrikern och dramatikern. Han kan börja med en förberedande exposé eller genast införa i huvudhandlingen, han kan redan i begynnelsen hopa de betydelsefulla faktorerna eller först så småningom inveckla dem och under berättelsens gång införa nya ingripande faktorer och personer, han kan göra skildringen mera likformig eller låta starkare scener omväxla med »retarderande moment», än påskynda konflikterna, förberedande dem med stark spänning, än fördröja dem, han kan låta berättelsen avbrytas av dialog, för att därigenom belysa karaktärerna eller påskynda handlingens gång eller införa kompletterande moment i skildringen.

Epikern är vida mindre än dramatikern bunden vid en fortlöpande kronologi, han inför berättelser, som till tiden komma före det sist skildrade, fastän på en annan skådeplats, han kan dröja i händelser bredvid huvudutvecklingen (episoder) eller i beskrivningar; ehuru visserligen dessa återgående skildringar, episoder och beskrivningar icke få taga så mycket intresse, att det hela blir sönderplockat och både handlingens och karaktärens enhet gå itu, såsom ofta hände

i nyromantikernas framställningar med mer eller mindre avsiktlig »ironi». I epos som i ingen annan konstart kan stoffet, hämtat från verklighet eller tradition, bli betydelsefullt, och epikern blir lätt alltför beroende därav, såsom vi se både hos romantiker och realister, både hos Victor Hugo och hos Zola.

Som avslutning kan epikern stanna vid höjdpunkten (katastrofen); men detta kompositionssätt, likasom det karaktärsbelysande och det handlingen påskyndande användandet av dialogen, för över till dramat (eller är därifrån lånat). Den egentligt episka avslutningen är, såsom vi sågo redan i folkdiktningen, en »fallande handling».

I stoffets fördelning, i den överskådliga till målet förande händelseutvecklingen — den episka ekonomien — framträder konstnären, han må nu använda versens eller prosans form; vi se det i Herman och Dorothea likaväl som i Valfrändskaperna och, om än mindre, i den romantiska Wilhelm Meister.

Epikern arbetar med den logiska apparaten mera än lyrikern och ofta även mera än dramatikern, och hans alstring kommer lättare än dessas det icke-estetiska området nära. Men också epikern kan äga intuition, kan ge syner och helhetsbilder, om han är en äkta skald; många av världslitteraturens störste höra till epikernas krets. —

Epikens nu skildrade framställningssätt och kompositionsförhållanden gälla både versens och prosans konst. Versens konst är, som vi sett, den mest ursprungliga. Genom versens konstform flyttas diktningen omedelbart upp på ett högre plan, en ideell nivå, som redan i sig innebär det nödiga avståndet från verklighetens icke-poetiska värld. Men redan tidigt får också prosaberättelsen en viss konstnärlighet, en viss idealisering och schematisering, särskilt i sagan såsom

man finner den både i den gamle Herodotos' historieverk (i inströdda episoder) och i de gammalindiska djurberättelser, som upptagits i Pantschatantra. Sagan får, som vi nyss sett, en utpräglad episk komposition och dess språk får genom upprepningar och paralleliseringar en rytmisk hållning (jfr ovan s. 143). Övergången till versformen ligger nära; i synnerhet antager djursagan och fabeln gärna versens form, och den kan utbildas till ett slags epos, såsom skett under medeltiden med Mickel Räv (Reineke Vos). Också parabeln, legenden och idyllen framträda än i prosans än i versens form. Och prosan får en utpräglad rytmisk gestalt, när den genomströmmas av en stark lyrism – lyriken själv, som i regeln använder versen, kan ju någon gång begagna (rytmisk) prosaform. Episka verk, som äga en dylik »poetisk prosa», framkommo först med 1700-talets patetisk-sentimentala riktning; sådana äro Ossianssångerna (där språket övergår till vers), till en del Rousseaus La nouvelle Héloïse och Chateaubriands Martyrerna. Men den lyriska prosan blir lätt gestaltlös. Den fasta kompositionen trivs bättre med den lugnt framflytande, rent episka prosan, vilket emellertid icke hindrar att även där rytmiska partier kunna förekomma.

Men prosans och versens form betingar var för sig eller rättare betingas av en särskild hållning i epiken, som sammanhänger med ämnesval, stämning och kompositionssätt — det blir närmast och i allmänhet en idealare hållning i versepiken än i roman och novell. I den förra kan kompositionen vara lösare. Prosakonsten, som icke så som versepiken kan leva på den yttre formen, fordrar strängare sammanknytning och även intressantare innehåll. Ett versepos, som översättes på prosa, förlorar fullständigt sin karaktär, och en prosaberättelse, som transponeras till vers, blir något

helt nytt. I överensstämmelse härmed ger versens och prosans form huvudindelningen av den episka diktningen.

B. Större och mindre epos på vers.

Den stora episka dikten på vers har en lugn och jämn stil, som dock kan och bör vara varm och efter händelser (och dialoger) kan påskyndas eller flyta långsammare. Här är polysyndeton (jfr ovan s. 117) särskilt på sin plats; likaså upprepningar, som avdela berättelsen, markera en avslutning eller också (och ofta därjämte) begynnelsen av ett nytt skede Stående epitet äro också betecknande: den rosenfingrade Eos, molnskockaren Zeus (ur Odysséen), den brunskäggyvige Ontrus, den kloka, förståndiga Anna (ur Runebergs Älgskyttarne). Vi ha även ledes anmärkt (s. 127), att de längre utförda liknelserna äro betecknande för den breda episka stilen, vilken däremot kan mera än lyriken undvara symboliska metaforer.

Då samma ton i det hela genomgår diktverket, fordrar det också samma rytm och meter: versen blir då ett diskret ackompanjemang till händelsernas melodi. I antiken var hexametern genomgående i episk dikt. Under medeltiden bibehölls också den rhapsodiska karaktären med (sammanhängande) likformiga verser, så i den gammalfranska Rolandssången tiostaviga med assonans, i de germanska språken vanligen knitteln. Den fornnordiska diktningen hade tidigt strofbildning, vanligast i epiken s. k. fornyrdislag, t. ex. Sigurds-(Völsunga-)kvädena i den s. k. Eddan, och sedermera utbildade sig strofformer med bestämt antal höjningar, såsom i den tyska Niebelungenlied. I det italienska renässanseposet användes den åttaradiga konstrikt rimmade stansen. Och i nyare tider ha alla eller de flesta av dessa former återupp-

tagits och nya tillkommit. Men den nyare epiken har också vågat bryta formens enhetlighet och bilda sammanhängande episka verk med växlande rytmer i de olika avdelningarna (sångerna), — så Almqvist i Arturs' jakt och Runeberg i Nadeschda och Kung Fjalar; och dessa versformer kunna till och med på lyriskt sätt ansluta sig till stämningen och tonen i de olika sångerna (»romanserna»), såsom i Oehlenschlägers Helge och Tegnérs Fritiofs saga.

Mer än de andra diktarterna kan epiken upptaga och i samma verk använda olika stämningstyper. Detta senare gäller emellertid framför allt prosaepiken, i versepos bibehålles vanligen en helhetston i stämningen, även om bitoner av annat slag här och där göra sig hörda.

Det klassiska eposet, som uppväxte i en heroisk tidsålder eller i traditionerna därifrån, uppbäres av en upphöjd, sublim anda — det är den äkta hjältedikten. Jämte det heroiska stoffet, som samlat sig kring stamhjältarna, ingå däri också mytiska element. Ofta gå ju i de gamla traditionerna myt och släktsaga tillsammans, så att man icke kan skilja den ena från den andra. Och för den äldre hjältedikten blir gudavärldens direkta ingripande i människors öden betecknande.

Man har också kallat Iliaden och även Odysséen nationalepos. Detta slags epos skall ge bilden av ett folk — i storslagna representanter — under något i dess liv ingripande förehavande, under äldre tider framför allt krig, där personlighetens heroism starkast framträdde. Odysséen bjuder emellertid icke på samma storslagna sammandrabbningar mellan folken och deras representanter som den äldre dikten, men har i stället fylligare skildringar av nationella egendomligheter, seder och bruk, likasom också större psykologiskt

intresse. En motsvarighet till Iliaden i nyss antydda avseende är däremot det gammalindiska eposet Mahabharata, skildrande striderna mellan stammarna Kuru och Pandu och sammanslutande sig kring hjältegestalten av Karna, solgudens son. — Den europeiska medeltidslitteraturen frambragte också storslagna hjältedikter, Rolandsången och Niebelungenlied framför allt: den yttre formens konstnärlighet är här ringare än i det grekiska eposet, men framställningen, uppvuxen ur äkta folklig grund, griper genom karaktärernas och händelsernas storhet.

Den äkta naiveteten och folkligheten tryckte sin prägel på dessa hjältedikter. När romarna ville skapa ett nationalepos i efterbildning av det grekiska och bland dem särskilt Vergilius framträdde med sin Æneid, försvunno dessa ursprunglighetens drag, gudamaskineriet blev artificiellt och det hela fick avsiktlighetens prägel. Bättre lyckades man icke heller under renässansen, då man för övrigt mera följde Vergilius än Homeros. Camoens' portugisiska hjältedikt Lusiaderna, som grupperar sitt rika material kring upptäckten av Indien, utgör ett undantag, mindre dock på grund av kompositionen och den episka handlingsutvecklingen, som är föga enhetlig, än genom de ypperliga bilderna från havet och de praktfulla, åskådliga naturskildringarna. Däremot göra det klassiska gudamaskineriet och den allegoriska apparaten intrycket av Voltaires en gång så beundrade Henriad kyligt och tröttande. En svensk efterföljare fick denna s. k. nationaldikt i G. F. Gyllenborgs Tåget över Bält, vari redan samtiden fann den bjärta motsägelsen mellan å ena sidan det »underbara», representerat av diverse gudomliga och allegoriska figurer, och å den andra fantasiens torrhet samt diktionens enformighet [1]). Och när sedan Ling sökte slå an en

ny nordisk-nationell ton och bryta en egen väg, då han i Asarne ville ge oss det starkaste av nordiskt föreställningsliv, avspeglat i guda- och människovärldens ömsesidiga förhållanden, misslyckades även han och hans diktverk brast både i det rent episka sammanhanget och i det åskådliga utförandet.

Det storslagna och heroiska överflyttat på kristen botten blev också bärare av episk diktning. Tassos Befriade Jerusalem (Goffredo) skulle vara en sådan religiös hjältedikt med den klassiska epopéens apparat, men i denna sin egenskap är poemet av mindre värde, dess behag består i de romantiska episoderna av idyllisk eller elegisk art, den lyriskt känslofulla tonen och det musikaliska språket. Det blev den protestantiska världen förbehållet att ge det religiösa epos, som mest egentligt förtjänar detta namn: Miltons Förlorade Paradis. Den bibliska berättelsen om syndafallet är här självständigt och med psykologiskt djupsinne utvidgad och omvandlad i rik, men behärskad fantasi till en storslagen dikt med dramatiskt skakande händelser och väldiga gestalter — den geniala framställningen av Satan framför allt. Även abstrakta föreställningar och till och med dogmatiska utläggningar i puritansk anda äro med mästerskap höjda till poetisk nivå — den personliga gripenheten och entusiasmen har här, som hos Dante, genomträngt och uppglödgat det dogmatiska. Klopstocks Messias åter, som i stället för Miltons jamber upptog antikens heroiska versmått (hexametern) och i viss mån den klassiska apparaten, har dock en mera lyrisk ton. Redan på grund av ämnets art var en äkta episk behandling här vansklig. Klopstock behärskar icke heller som Milton kristendomens osynliga värld plastiskt, den verkar oftast hos honom som en tom mytologisk apparat och framställningen blir mera betraktande och beskrivande än

handlingsutvecklande; men språket har en stor kraft, känslan är äkta, och poetiskt värde äga flera gripande episoder, likasom flera storslagna eller rörande gestalter (Abadonna, Portia o. a.).

Det heroiska och religiösa eposet närmar sig stundom det tragiska. Ett tragiskt epos har man benämnt Iliaden (jfr ovan s. 174); men slutet är här snarare försonande: festspelen till den döde Patroklos' ära och utlämnandet av Hektors lik till hans fader Priamos. Snarare gör Niebelungenlied skäl för detta namn: här är det icke blott som i Iliaden och så många andra epos »det sublima i kamp och undergång», utan personerna råka också i inre konflikter, i tragisk »skuld», som måste lösas med döden: så Sigfrid (Sigurd) och Brynhild, så framför allt Krimhild (i den nordiska sagan Gudrun), som hämnas Sigfrids död på sina bröder men självvilligt går under, sedan hennes andre make Etzel (Atle), som varit hämndens redskap, för detta också fått plikta med döden. I den nyare diktningen ha vi redan (s. 188 f.) uppehållit oss vid Kung Fjalar som en utpräglad och storslagen tragisk skapelse. Men, det är sant, här har kompositionen (sammanknytningen) en nästan dramatisk karaktär; och så är också förhållandet i Niebelungenlied, vars ämne även blivit omsatt i dramatisk form av sådana mästare som Hebbel och Rich. Wagner.

I det romantiska eposet, sådant det redan under medeltiden framträdde, överväger annars mera ofta det rörande. Så i de dikter, som knöto sig till den s. k. bretonska kretsen kring sagokonungen Artur och riddarne av det Runda bordet. Jämte det fantastiskt underbara och mystiska få de erotiska motiven här det förnämsta intresset, och det hela spelar över-

vägande på privatlivets område, även om personerna äro kungliga.

Medeltidens romantiska ämnen upptogos i Italiens renässansepos: Bojardo skrev om den Förälskade Roland och Ariosto följde med sin (av svartsjuka) Rasande Roland, vilken bildar höjdpunkten av den italienska epopéen. Händelseserien utvecklas i det hela både med raskhet och klarhet och gestalterna stå fram i plastisk individualisering; men de enskilda partierna äro brett berättade med talrika utvikningar, och praktfulla beskrivningar och levnadsfilosofiska betraktelser bilda vilopunkter. En viss klassisk polityr är märkbar — och så ännu mer hos Tasso — men det hela färgas av en rik fantastik, och det underbara får starkt spelrum, ehuru det icke längre behandlas med medeltidens naivetet utan med lätt ironi. — När sedan, mot 1700-talets slut, Wieland återupptog de romantiska ämnena och behandlade dem i episk form på vers (Oberon m. fl.), följde han Ariostos ton och delvis även hans form (i ett slags fri stans). Hos oss gingo Oxenstierna med Disa och Stagnelius med Blända i liknande, delvis mera parodisk riktning.

En allvarligare, mer äkta ton gavs åt epiken av den nyromantiska rörelsen, vilken även byggde på en nyvaknad religiös tro och nationell entusiasm — viktiga förutsättningar för en idealare dikts blomstring. Under 1800-talets förra del stod också versepiken i flor och företer en mängd skiftande och olikartade typer. Subjektiviteten, som redan framträtt i den äldre tidens romantiska epos, blir nu än mera ingripande. Efter Chateaubriand framträdde i romantisktreligiös anda Th. Moore och Lamartine med fantasifullt svärmiska berättelser på vers. Hos oss följde Stagnelius i religiös grundstämning, men plastiskt klar form, med det

lilla hexametereposet Wladimir den store. På nordiskt nationell botten ställde sig Tegnér i Fritiofs saga, där han mästerligt använder ett gammalt stoff och fördelar det med lyriskt stämningsfulla eller betraktande vilopartier (Fritiof tager arv, Ingeborgs klagan, Vikingabalken, Rings drapa) samt i vissa höjd- och vändpunkter, markerade av Fritiofs frieri, som inleder konflikten, Avskedet, vari det stora avgörandet sker, Baldersbålet, som betecknar den yttre katastrofen, samt Fritiof på sin faders hög, som förbereder till Försoningen, den djupa idé, som Tegnér lagt under sagostoffet och som i sista sången genomföres i både yttre och inre mening. Gammalnordisk är visserligen icke Tegnérs Fritiof — vida mindre än Oehlenschlägers Helge — och i den individualiserande gestaltbildningen ligger icke Tegnérs styrka; men Fritiof har en stark nationell prägel, med den friska svenska tonen, trotset och även vemodet, han är äkta svensk — och Tegnérsk.

Nyromantikens typiska form för versepiken blev emellertid den s. k. poetiska berättelsen, än mera historiskt romantisk, än mera modernt novellistisk, med erotiska och även sociala konflikter. Den är ofta subjektivt och lyriskt färgad. Kompositionen blir då lösare, och de mest olikartade stämningar kunna uppbära eller ock löpa samman i berättelsen. Efter Walter Scott upptog Byron denna form och begagnade än mera fantastiska och än mera realistiska ämnen. Byrons sista stora, ofullbordade versberättelse Don Juan, som är starkt självbiografisk och subjektivistisk, blir till slut en skarp ironisk samhällssatir. Världssmärtans typ går i den Byronska dikten igen; och hans efterföljare Puschkin omsmälte den med egendomligt ryskt vemod i Eugen Onegin. Också Tegnérs Axel har en utpräglat sentimental hållning, Runebergs Nadeschda däremot en sundare och starkare stämning.

I Grevinnan Gruffiakin m. fl. versberättelser gav Orvar Odd (Sturzen-Becker) i frisk kåserande ton livliga skildringar från olika tider, även den nyss förflutna.

En bild ur det moderna livet (sin äldre samtid) i utförlig episk form på vers har ingen givit så poetiskt som polacken Mickiewicz i Herr Tadeusz eller sista utmätningen i Litwa. Här är verklighetstrohet och historisk stämning (från åren 1811 och 1812), här är konflikter och strider av växlande art, här är sede- och naturskildringar, och det hela slutar i idyllisk gemytlighet vid »den sista gammalpolska festmiddagen»:

Sitt huvud solen sänker av molnen betäckt
och somnar vid suckar av vindens ljumma fläkt.
Men szlachtan fortfor än i lustigt gästabud
med skålar för Napoleon, Tadeusz och hans brud ....
och sist för alla vänner båd' dem, som än finnas
i liv, och de döda, som man vill gärna minnas.
Jag ock på festen var. Mig vin och mjöd vart givet
och vad jag sett och hört i denna bok står skrivet.
(Alfred Jensens översättning).

Hjälten är icke blott den enskilde mannen (herr Tadeusz), det är ett helt folk, där adelsklassen (szlachtan) ännu dominerar. Mickiewicz' diktverk blir på detta sätt ett modernt nationalepos, ej blott en roman på vers, den stora fosterlandskärleken bildar grundtonen, likasom Dabrowskimarschen: »Än är Polen ej förlorat» klingar ännu genom slutfestens lekar.

I viss mån kan med detta diktverk jämföras Runebergs Älgskyttarne, som skildrar det finska folket och folklynnet i de enkla lantliga förhållandena. Älgskyttarne har dock en mera utpräglad idyllisk hållning. Vi ha sett (s. 158) att den idylliska dikten, som efter Theokritos upptagits av Ver-

gilius och i slutet av medeltiden av Boccaccio, bildade en viktig grupp i renässansens litteratur. Hos oss blev Creutz' Atis och Camilla det förnämsta provet på denna äldre idylliska epik, som hade kvar antikens gudamaskineri och allegoriserandet. Här blev idyllen rörande, till och med smäktande. I kraftfullare, friskare och enklare anda upptogs den, med direkt anslutning till antiken, av Goethe i Hermann och Dorothea, sedan J. H. Voss redan förut hade i hexameterform framställt lantliga genrebilder ur det samtida livet. Genom sin människoskildring och sin allvarliga bakgrund går Goethes dikt utöver den vanliga räckvidden för idyller (»borgerligt epos»). Runeberg kommer också här Goethe nära; under det att Hanna mera kan jämnställas med Voss' prästgårdsidyll Luise, har man i Julkvällen en liknande fördjupning som i Goethes epos, och Älgskyttarne blir, såsom nyss antyddes, en folkbild av högre betydelse, upplivad tillika av en lekande eller ock drastisk humor.

En godmodig komik gav sig redan uttryck i det klassiska eposet, särskilt Odysséen (t. ex. Odysseus hos jätten Polyfem). Och under antiken utbildades även särskilt en komisk hjältedikt: Batrakiomyomakien eller striden emellan grodorna och råttorna, som bygges på en burlesk härmning av den homeriska stilen. 1700-talets klassicitet upptog åter denna genre (Boileau, Pope, Voltaire), och även Sverige fick en rad mer eller mindre lustigt parodiska hjältedikter (först en Boråsiad av Ol. Rudbeck den yngste). Holbergs Peder Paars blev icke blott en parodi på den heroiska stilen utan tillika en dråplig samhällssatir. Och satirens ton ger diktaren gärna åt den episka lärodikten för att göra denna mindre torr och tung; särskilt kan denna dikt bli njutbar när dess händelser eller situationer och gestalter framställas i humorns belysning,

såsom Stiernhielm gjorde det i Herkules och Bröllopsbesvärsihugkommelse. I den satiriska berättelsen med lätt graciös form blev sedan Leopold mästaren, i den korta humoristiskt färgade genrebilden fru Lenngren. —

* *
*

Den *mindre versepiken* uppväxte också på folklig grund, där den har en starkt lyrisk, stämningsmättad ton. Den gamla kämpavisan eller balladen blev dess förnämsta art. Den uppbäres vanligen av en vemodig, stundom av en uppsluppet humoristisk stämning. Den har dansvisans strofiska form, vilken först synes hava utvecklat sig i Frankrike. Tidigast torde strofen endast ha omfattat två rader med omkväde; sedan blev den ofta fyrradig. I den gamla balladen är hållningen strängt episk. Omfånget växer också ofta ut över den lyriska visans mått. Visan om Ebbe Skammelson t. ex. som är ett av balladdiktningens allra förnämsta alster, räknade i vissa (danska) redaktioner närmare hundra strofer. Berättelsen är dock knapp och koncentrerad, och när dialogen träder i skildringens ställe, blir verkningen i hög grad dramatisk. Det är en sådan dialog som inleder den tragiska slutscenen i nämnda visa. Ebbe, som återkommer oväntat då hans trolösa fästmö firar bröllop med hans broder, får uppdraget att följa henne till brudgemaket:

Det var Ebbe Skammelson,
leder bruden upp för loftsbro:
— Minnes I, liten Lussa,
I lovade mig eder tro. —
Förty träder Ebbe Skammelson
så mången stig vill.

— All den tro jag lovade eder
den gav jag eder broder.
I alla de dagar jag leva må
vill jag eder vara för moder.
Förty träder Ebbe Skammelson
så mången stig vill.

— Jag fäste eder ej för moder,
ej heller för min svära,
utan att vara min fästemö
och så min hjärtelig kära. —
Förty träder Ebbe Skammelson
så mången stig vill.

Det var Ebbe Skammelson
han sitt svärd utdrog.
Det var liten Lusie.
hon under hans fötter dog.
Förty träder Ebbe Skammelson
så mången stig vill. — — —

Balladerna äro en ren konstprodukt i det avseendet att de, utan lärorik tendens, åsyfta endast att underhålla och väcka stämning under dans och lek; deras stoff är därför sällan gripet direkt ur verkligheten utan hämtat ur sagan eller fritt uppfunnet. I den äldsta, äkta episka formen är framställningen strängt objektiv, knapp och stram med få och enkla (drastiska eller vanligen rörande) bilder, men ofta med stående vändningar, som utgöra hållpunkter och giva en viss parallelism.

Den yngre folkvisan, som rör sig om riddare och älskog, har en mindre sträng och mindre plastisk komposition; den blev också mera sentimental och mera lyrisk, såsom jag antytt. Först i nyare tider har den gamla balladtonen åter anslagits av Bürger, Goethe och Uhland. — Oftast kunna dock de i folkton hållna sångartade berättelserna eller berättande sångerna, som få ett rörande innehåll, under senare tider rubriceras som romanser (jfr ovan s. 213). Strofformerna bliva mera växlande och tonen är ofta subjektivt lyrisk, på samma gång som dikten kan breda ut sig i detaljen med framträdande bakgrund och miljö, medan den koncentrerade kraften (»det dramatiska») ofta är försvunnen.

Den mindre epiken ger en enskild tilldragelse eller ett begränsat men betydelsefullt händelseförlopp, den har få personer och få, men ingripande konflikter. Handlingen är kort och spännande. Helhetsintrycket kan bliva starkt och

slutet. Någon karaktärsutveckling ifrågakommer icke, men väl en karaktärsexposé. Här kan »præsens historicum» med fördel användas, likasom i enskilda delar och episoder av större diktverk. Stämningen är enhetlig, än idylliskt lekande, än romantiskt rörande, den kan ock vara sublim, ja tragisk. Ämnessfären är också i våra dagars korta episka dikt den mest skiftande. Med romantiska ämnen (ur Artur-kretsen m. m.) blev Tennyson mästaren i den lilla versepiken; också verklighetsbilder gav han, t. ex. i Enoch Arden, med härliga naturskildringar. I Skandinavien framstod här bl. a. Chr. Winter. Och så uppträdde på nationell grund med ämnen från nyare tider Runeberg i Fänrik Ståls sägner. Fänriken utgör en ramfigur men betecknar dessutom den enhetliga, de olikartade (också lyriska) sångerna sammanhållande fosterlandsstämningen. De små berättelserna, som ofta ge äkta rörande, humoristiskt eller ock någon gång tragiskt belysta karaktärsbilder, äro icke blotta »bivuakanekdoter», som man kallat dem; de ge ett mäktigt intryck av folket och folkkaraktären i ett ödesdigert tidsskede, och kunna därför tillsammans sägas bilda en »nationaldikt» — en nationaldikt sådan som intet annat land äger.

C. **Roman, novell och annan prosaberättelse.**

Den episka konsten begagnar i nyare tider allt mera prosan som framställningsmedel, och man har till och med velat beteckna romanen som »den moderna epopéen». Sant är också att, om en större realism i allmänhet utmärker den nyare litteraturen, så har vår tid framför allt i prosaberättelsen fått sitt uttryck. Med versens konstform låter icke så lätt förena sig den exakthet och den detaljbehandling, som

en ingående verklighetsskildring fordrar. Men inom prosaepikens ram få också fantasiens skapelser plats — fantasielementen slingra sig ju med otaliga trådar in i verklighetens väv. Ofta äro de också i prosaberättelsen i ögonen fallande. Äventyrsromanen t. ex. kan väl i utsträckt omfattning grunda sig på verkliga upplevelser; men oftast äro skildringarna färglagda och ej sällan helt uppdiktade, såsom i rövar-, indian-, detektiv- och andra mer eller mindre prisvärda ungdomsböcker. Så finner man ävenledes reseskildringar med socialsatirisk tendens helt och hållet fantastiska, såsom Swifts Gullivers resor och Holbergs Niels Klims underjordiska resa. På fiktiv grund står också uppfostrings- och statsromanen, till en viss grad även den historiska berättarkonsten. Och i den humoristiska prosaepiken får fantasien brett spelrum, stundom bredvid den mest ytterliga realism, såsom vi se i Rabelais' Gargantua och Pantagruel, i Cervantes' Don Quixote och sedan hos nyromantikerna t. ex. i E. T. A. Hoffmanns bisarrt genialiska Kater Murr.

För verklighetsbilder av person- eller sedemålande art kunna konflikter på det politiska och sociala området bilda uppränningen. Men vanligast äro dock motiven ur det enskilda livet, i all synnerhet kärleken mellan man och kvinna. Här är ju livet självt mest uppfinningsrikt i konflikternas variering. Och här ligger också fördjupningen på det själsliga området närmast till hands, skildringen av det inre, av de psykiska tillstånden och deras växling.

Ovan har det antytts, att biografien och särskilt självbiografien kan höja sig till konst ej blott genom den yttre formens mästerskap, utan framför allt genom den inblick där gives i det psykologiska, t. ex. Augustinus' Bekännelser, eller Petrarcas, eller Rousseaus. Den självbiografiska formen upptogs

också av diktningen såsom ett särskilt verksamt medel för människoskildringen. Detta låg ju nära till hands, när berättelsen till större eller mindre del var grundad på författarens egna upplevelser, såsom förhållandet var t. ex. med Prévosts Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut. Jag-romanen omhuldades sedan av romantikerna, och den självbiografiska (memoar- eller dagboks-)formen har alltjämt blivit av betydelse, kanske dock mera för den kortare berättelsen än för den utförliga romanen: denna form är ju mindre tänjbar, kan icke visa hjältens utveckling i handlingsföljd och lämnar endast i inskränkt grad plats för den bredare utgestaltningen av de yttre faktorerna, de omgivande personerna och företeelserna.

Nära denna form står brevromanen (resp. brevberättelse eller brevnovell), som efter ett eller annat äldre försök upptogs under 1700-talets förra del i Richardsons Pamela, med sentimental ton, och så i Fieldings Joseph Andrews på ett mera realistiskt sätt och med en viss parodisk avsikt. Den fick sin mest betydande gestaltning, med flera brevskrivande personer, i Rousseaus La nouvelle Héloïse. I Goethes Werther koncentreras åter det självbiografiska i stark subjektivism och med våldsam social (antikonventionell) tendens. Hos oss blev Claes Livijns Spader Dame en i flera fall betydande, om än bisarr avläggare. —

Prosaepiken företer, såsom vi redan sett, en mångfald olika skiftningar. Man kan indela den i vissa grupper, men de hava ej bestämda gränser, och övergångarna äro mångfaldiga. Den viktigaste grupperingen sker, från omfattningens och kompositionens synpunkt, i roman och novell.

Romanen, särskilt tids- eller verklighetsromanen, är den

mest typiska motsatsen till versepiken i dess ideala form av nationalepos. Även romanens hjälte kan vara en imponerande person, men vanligen är han mera »intressant» än sublim. I romanen äro måtten och förhållandena mindre ideala men mera naturliga; det är där mera enskilda än allmänt betydelsefulla konflikter, som driva händelserna framåt. Framställningen blir mera konkret och individualiseringen kraftigare genomförd. Inga led i utvecklingen överspringas, utan de upptagas i bred redogörelse. Även tillfälliga omständigheter av yttre och inre art ryckas in som moment i skildringen. Ras, släkt, ålder, samhällsställning och andra begränsande villkor — eller vad man kallar miljö — få liksom i verkligheten starkt inflytande. Den konstnärliga idealiseringen är naturligtvis icke utesluten, tvärtom fordras den ju för helhetsintrycket, i och med händelsernas koncentrering och för personernas karaktärisering. Men denna idealisering får i prosaberättelsen överhuvud taget och alldeles särskilt i romanen ett begränsat spelrum; det verklighetstrogna och sannolika måste upprätthållas. Fredrika Bremer, vår första verkligt konstnärliga romanförfattare (Teckningar ur hvardagslifvet 1828 ff., med Familjen H* m. fl.), uttryckte denna fordran på romanen sålunda:

Tavlan av verkligheten bör likna en klar bäck, som under sitt lopp rent och troget återgiver de föremål, som spegla sig i dess böljor ... Allt vad målaren eller författaren vid dess framställande bör tillåta sin fantasi är att spela rollen av solstråle, som utan att förändra något föremåls egendomlighet dock ger alla färger en livligare glans, låter vågens dagpunkt tindra mera diamantlikt och upplyser med renande klarhet själva bäckens sandbotten.

Den överdrivna fantastiken verkar icke blott moraliskt osund utan också estetiskt förkastlig, och detta gäller framför

allt på prosans område, där nivån icke genom en ideal form hålles uppe. Romanförfattarens förfarande beror i hög grad på iakttagelse, observation, och även vid ordnandet av stoffet kan hans verksamhet vara övervägande förståndsmässig. Hans arbete är ofta »från början induktoriskt och blir induktoriskt till det sista», säger Fr. Spielhagen, en av de förnämste kännarne av romanens konst [1]), själv också en romanförfattare av talang. Här ligger då faran nära — såsom också Spielhagen betonar — å ena sidan att låta romanen svälla ut till ett allomfattande återgivande av diktarens världsbild, och således överskrida begränsningens lag, och å den andra att låta den tillfälligt individuella och partiella iakttagelsen trycka sin prägel på verket.

Händelsernas ström löper i romanen lugnt och likformigt, med avvägning av de spännande momenten och i omväxling med dialog. I detta förlopp skola nu karaktärerna med yttre och inre motivering klart framträda. Olika romanarter ställa sig emellertid i detta fall olika. Den s. k. filosofiska romanen begagnar mera sällan spännande moment, oftare däremot den historiska och i synnerhet naturligtvis rese- och äventyrsromanen, som ju också lätt blir sensationell.

Vad stämningstypen beträffar, faller romanen oftast under det rörandes synpunkt (det rörande i vidsträckt mening, jfr ovan s. 161). Men det rörande kan, såsom hos Dickens och Fritz Reuter, få en stark färg av det humoristiska. Å andra sidan kan det, såsom hos de ryska och även franska realisterna, gå över till det djupt sorgliga eller till och med till det tragiska. I både den humoristiska och den tragiska romanen begagnar författaren ofta brev eller självbekännelser, och i all synnerhet får dialogen här ett stort utrymme. De skarpt tillspetsade djupt gripande konflikter, som leda till tra-

gik, kunna emellertid icke så lätt tåla romanens omständliga framställningssätt, de kräva en starkare sammanknytning. Genom denna sin koncentration, utan biverk, utan beskrivningar och resonnemanger, blir därföre H. von Kleists Michael Kohlhaas, oaktat den förtäljer ett helt levnadslopp, snarast att betrakta som en novell.

Romanens strängare kompositionssätt har först så småningom utbildats. Redan i senantiken fanns det romanartade berättelser, både idylliskt erotiska såsom Longos' Dafnis och Chloe, och realistiskt äventyrsartade, »pikareska», t. ex. Apulejus' Gyllene åsna; men framställningen är här blott en mer eller mindre fantastisk uppradning av skiftande händelser kring en eller flera huvudpersoner. Och även i nyare tid förblev romanens komposition länge rätt lös, utan något organiskt utväxande händelseförlopp. Ännu på 1700-talet var det fallet. Så t. ex. med den första (tryckta) svenska romanen, J. H. Mörks Adalriks och Götildas äventyr (1742), vilken hör till den mångbandiga, långrandiga typen; den förlorar sig i beskrivningar och betraktelser av uppbygglig (uppfostrande) art, och för samtiden ägde den dessutom ett intresse genom hänsyftningar på personer och händelser för dagen. Mera enhetligt genomkomponerad var Mörks andra stora roman Tekla eller den beprövade trons dygd, som visserligen även den tröttar genom sin avsiktlighet och sina longörer, men som äger flera förtjänster i yttre och även inre motivering[1]. 1700-talet medförde annars ett betydande uppsving på romanens område, och här framträdde den s. k. familjeromanen genom sitt intresse för själsstudium och karaktäristik. Men sentimentaliteten blev icke befordrande för den plastiska utformningen, och på många håll upplöstes berättelsen i lyrism.

Först den nyare romanen, som uppbygges av ett strängare, mera episkt kompositionssätt och låter händelserna utveckla sig följdriktigt ur en totalidé eller koncentrera sig kring huvudpersonen, kan göra anspråk på att vara ett konstverk (såsom roman). Väl betinga, såsom ovan antytts, motsatserna i det rådande kulturtillståndet och de handlande personernas olika skådeplats avbrott i berättelsen, upptagande av nya trådar och återknytande av förut avklippta; men både avbrotten, episoderna och detaljutmålningarna splittra icke — rätt använda — utan förtäta intrycket. Diktaren kan också låta tvenne sfärer i händelseutvecklingen löpa mera parallellt, endast här och där berörande varandra, men genom sin verkningsfulla motsats kompletterande varandra och tillsammans kraftigt belysande totalidén. I Tolstois Anna Karenin t. ex. visar hjältinnan i sitt öde den otillåtna förbindelsens olycka, och mot henne bildar broderns vän Ljevin en sådan motsats, då han kommer att uppenbara högheten av äktenskapets lycka; men Anna själv upptar både kvantitativt och kvalitativt (genom själsmålningens djup) intressets huvudpart. Detta exempel är ett belägg också för det förhållandet, att romanens hjälte icke behöver vara den i etiskt avseende högst stående, men väl den som klarast uppenbarar författarens intention.

Romanen ger en världsbild. Denna kan än vara mera en personernas bild, än åter mera en sakernas eller idéernas. Sakerna och idéerna giva kulturtillståndet från en mera objektiv synpunkt, personerna från en mera subjektiv. Man skulle därför kunna tala om kulturroman i motsats till karaktärsroman. Till den förra skulle kunna räknas flertalet historiska romaner samt samtids- eller samfundsromaner och även »filosofiska» romaner; till den senare den s. k. bildnings-

romanen och i allmänhet den nyare, som företrädesvis skildrar själslivet. Men gränserna äro här, såsom jag betonat, i hög grad flytande. Så fort man höjer sig över den blotta underhållningslitteraturen (äventyrsberättelse etc.), blir karaktärsgestaltningen alltid i romanen av stor vikt och är för denna form av vida större betydelse än för versepos. Och å andra sidan avspeglas i bildningsromanen och ofta i den moderna psykologiska romanen en viss tids kulturtillstånd i allmänhet eller dess kulturideal.

Såväl »bildningsromanen» som den historiska romanen uppstod under den nyromantiska tidsåldern (omkring och efter 1800). Walter Scott blev den förste mästaren för den historiska romanen (The Waverley Novels etc.), och snart fick denna genre i Italien en utmärkt representant i Manzoni (I promessi sposi). Såväl Scott som Manzoni tillåta episoder och beskrivningar i rikt mått, på samma gång som de följa en bestämd händelsetråd; sedeskildringen är bred och konkret, men karaktärsteckningen är därför icke undanskjuten. Hos Ch. Kingsley (Hypatia m. fl.) bli de historiska personerna uttryck för mäktiga världsfamnande idéer. Så är också förhållandet med Viktor Rydbergs Den siste atenaren och Vapensmeden. Heidenstam åter, i Folkungaträdet, utformar personerna och låter dem även bli karaktäristiska representanter för tidsskedena.

Den s. k. bildningsromanen, som skildrar en personlighets utveckling i riktning av högre humanitet eller djupare livsuppfattning, hade försökts av Wieland (Agaton), men fick sitt första stora prov i Goethes Wilhelm Meister (»läroåren»). Alla händelser tjäna här hjältens utbildning i levnadskonst. En mängd intressanta situationer uppstå, vilka tillsammans giva intrycket av ett visst idealt kulturtillstånd.

En mängd personligheter av olika kretsar bidraga till dess konkreta teckning; men de äro också fritt framträdande ur bakgrunden och individuellt utvecklade, om än icke Wilhelm själv, händelseutvecklingens centrum, är den psykologiskt bäst utmejslade, utan överträffas av andra både i poetisk glans (Harpspelaren och Mignon) och i skarp konkretion (Philine, Therese m. fl.). Den »episka bredden» är för övrigt i Goethes roman ofta besvärande och kompositionen ojämn. — Wilhelm Meister blev för nyromantikernas roman i flera avseenden mönstergivande: hjälten hölls gärna som »en poetisk lätting» och man lade an på symboliska perspektiv och mystiska dagrar; så Tieck i Franz Sternbalds Wanderungen och Novalis i Heinrich von Ofterdingen. Den senare i synnerhet är en idéfylld, helt och hållet mystisk-symbolisk gestalt, och Novalis' roman (som blev ett fragment) har övervägande en filosofiskt religiös prägel. Med livligare verklighetsdrag och även större dikterisk koncentration och kraftigare avrundning gav Gottfr. Keller ett slags tysk-schweizisk bildningsroman i Der grüne Heinrich, vilken särskilt i sin senare omformning står som en av romandiktningens fullödigaste skapelser.

Hos oss följdes Goethe av C. J. L. Almqvist, som visserligen icke skrev egentliga bildningsromaner eller visade karaktärer och livsuppfattningar i utdaning, men gav yppiga fantasiskildringar med mystiskt romantiska drag, i Amorina (med dialogisk form), Drottningens juvelsmycke m. fl. Hos Almqvist märkas dock även redan i dessa romantiska skapelser starka inslag av realism, ja naturalism. En liknande, egendomlig blandning framträdde samtidigt i Frankrike hos Balzac, och Balzac betecknas också som föregångaren till den naturalistiska romanen.

Den naturalistiska romanen fick många ypperliga målsmän, Flaubert, bröderna Goncourt, Zola, Maupassant, och hos oss Strindberg. Men med det ensidiga betonandet av det yttre och av miljön kunde konstnärligheten icke förlikas, den krävde koncentration och fördjupning, såsom man också ser i de nämnda författarnas bättre verk. Ryssarna, Gogol, Dostojewski m. fl., hade också upptagit den psykologiska analysen — redan Goethe hade visat vägen i Valfrändskaperna, en liten berättelse (omkring 15 år senare än Wilhelm Meister), vilken genom sitt fina självsstudium och sin realistiska enkelhet i viss mån bildar utgångspunkt för den moderna romanen.

Vår tid har ärvt av naturalismens roman observationen och den realistiska konkretionen, men den har åter fått blick för livets idealare sidor, och det fantasifulla har åter även i romanen kommit till heders — vi se det både hos Heidenstam och hos Selma Lagerlöf. Romanförfattaren samlar sin kraft framför allt på teckningen av själstillstånd omsatta i handling; men han kan också ge kulturtillstånd och han kan låta personligheternas inre och yttre läge framträda som det färggivande åt väldiga och omfattande samhällsspörsmål, såsom vi t. ex. se i Lærer Urup och andra skildringar av Jakob Knudsen, en av Danmarks störste nutida romanförfattare.

Man har sagt, att romanen ger »hela livets krets i ett segment av kretsen»; i motsats därtill ger *novellen* ett kort utsnitt av livet från en viss sida belyst. Detta utsnitt skall vara en huvudsituation i en persons liv, med betoning företrädesvis av de inre faktorerna, det psykologiska problemet. Läsaren föres genast in i berättelsens kärnpunkt, som utgör ett spännande moment; invecklingen är blott antydd och

dess starka upplösning, katastrofen, betecknar avslutningen. I denna riktning har Spielhagen karaktäriserat novellen; han säger:

Novellen har att göra med färdiga karaktärer, vilka genom en särskild sammanknytning av omständigheter och förhållanden bringas i en intressant konflikt, varigenom de tvingas att uppenbara sig i sin allra mest egendomliga natur . . . Liksom novellisten har att på duken framställa få personer, och egentligen allt hos honom försiggår på det första planet, har han på sin palett få färger, men därföre dess bestämdare, och han målar i käcka, fasta drag, liksom »alla prima» . . . Så liknar novellen ett multiplikationsexempel, i vilket med få faktorer en säker produkt raskt uträknas; romanen en addition, vars summa endast omständligt och i det hela något osäkert kan vinnas, på grund av addendernas långa serie och olika storlek.

Denna stränga form är emellertid icke alltid rådande i novellen. Uppvuxen ur anekdoten och sagan betecknade novellen ursprungligen — under medeltiden t. ex. hos Boccaccio — en enstaka, pikant och livligt berättad (eller återberättad) händelse; det ovanliga och nya gav anledning till namnet. I England har namnet bibehållits även för den längre och utförliga romanen (jfr ovan s. 238); däremot synas engelsmännen hava mindre sinne för novellen i modern mening än för berättelsen i bred episk utformning. Den moderna novellen går mera i riktning åt det dramatiska. Väl ger den ofta, hos Tieck som hos Keller, hos Merimée som hos Maupassant, ej blott en enstaka händelse eller en enda huvudsituation ur en persons liv, utan kan berätta om hjältens tidigare öden och även antyda de följande händelserna (efter katastrofen); men det förra sker i helt korta drag och det senare bildar vanligen blott en liten epilog, såsom vi se t. ex. i Hallströms Det stumma (jfr ovan s. 185) och i många andra av hans noveller. Och huvudsaken är

att sammanknytningen och spänningen är alltigenom stark och att konflikten är djupt gripande. Liksom i dramat, är det här ett enhetligt, slutet och nödvändigt handlingsförlopp; karaktärsexposén, inblicken i personlighetens inre liv, blir också av stor vikt, i våra dagar är den väl det viktigaste för novellförfattaren. Handlingen är icke starkt framträdande i det yttre, den moderna novellen ger ofta blott en stilla situation — såsom inledningsberättelsen i Hallströms cykel Thanatos — där det gripande blir en inre spänning, som mer eller mindre märkbart urladdar sig; måhända kan man för denna form, eller den spännande situationsbilden i trängre ram, använda benämningen novellett (jfr Alexander Kiellands Novelletter). — Handlingens tillspetsning i novellen för ofta till en sorglig utgång, och det tragiska framträder här starkare än på romanens område. Stilen är energisk och koncentrerad, och dialogen får en viktig, ej sällan avgörande plats — även härigenom bildar novellen en direkt övergång till dramat.

Emellertid äro ju övergångsformerna till romanen talrika. Om Goethes Werthers lidanden, oavsett kärleksförhållandets utveckling, genom den dramatiska sammanknytningen och den katastrofartade avslutningen mera kan kallas en novell, blir Valfrändskaperna en liten roman, genom paralleliseringen av de två paren, genom episoderna och den breda utmålningen av de sista scenerna. En mängd berättelser i den nyaste tiden stå på detta sätt emellan roman och novell, vi kunna erinra om H. v. Kleists ovan (s. 236) omtalade Michael Kohlhaas.

Mången prosaberättelse i både äldre och nyare tider torde dock icke kunna göra anspråk på något av namnen roman eller novell, om nämligen enheten är av blott yttre art

och skildringen saknar både koncentration och inre motivering. »Historiska tavlor», »sedemålningar» och »karaktärsbilder» ge ofta på detta sätt blott en serie händelser, situationer eller beskrivningar utan strängare sammanhang; det historiska, kulturhistoriska och biografiska intresset överväger då merendels det skönlitterära. Men dylika skildringar kunna dock få en konstnärlig prägel genom språkets kraft och glans, fantasimålningen eller den plastiska individualiseringen. Här närmar sig också berättelsen med kortare omfång novellen genom stegrad konflikt eller psykologisk fördjupning. Så på historisk grund Strindbergs Svenska öden och äventyr, liksom Heidenstams Karolinerna, och med utgångspunkt från den intima naturobservationen Kiplings bilder från Indiens djungler.

Till mellanformerna hör också vanligen folklivsbilden, särskilt den s. k. byhistorien, sådan den under 1800-talets förra hälft av (H. Zschokke och) B. Auerbach utbildades i Tyskland och hos oss upptogs av Almqvist. Byhistorien är en kortare skildring av lantfolkets liv, utan starkare konflikter — den egentligen moderna idyllen. Enkla osammansatta förhållanden, känslor och föreställningssätt framträda i ett lugnt händelseförlopp. En ideal hållning förenas gärna med en realistisk detaljbehandling. Det behagliga, det rörande och det värdiga äro de huvudsakliga stämningarna. Almqvists tjusande skärgårdsidyll Kapellet t. ex. omfattar blott en dag, men här berättas händelserna som en bred exposé och fortsättningen är blott en kort epilog, som stilla utklingar:

År kommo och gingo, men kapellanen ville aldrig flytta ifrån sitt lilla kapell. Han hade befryndat sig med dess invånare. Själv av bondeföräldrar, fann han sin trevnad i kretsen av en god, för-

nuftig och flitig allmoge, som förädlades genom hans böner och heliga omsorger. När prästen i en församling drar väl överens och rådsammar med den bäste och förnämste bland folket — såsom fallet här var emellan kapellanen och hans svärfader, den mäktige storfiskaren Jonas — så går det nästan alltid väl. Skärgården, till utseende ej sällan grov, skrovlig, mager och förfärlig, har en ljuv och mild vind över sig i flere av sina dolda småvikar, och sommaren ler länge i skyddet innanför havsklipporna.

Utvidgad övergår byhistorien i roman. Men då komma gärna starkare konflikter till för att driva fram handlingen. Så t. ex. i Strindbergs Hemsöborna. Här präglas också den enkla berättelsen av en ohöljd realism. Men även det fantastiska får spelrum i folklivsbilden. Vi se det i Bj. Björnsons bondeberättelser, vilka på ett konstnärligt sätt upptagit det sagolika från folkets egna framställningar, jämte dess korthuggna uttryckssätt och dialogiska lakonism, slutligen även dess lyriska stämningsutbrott. I en bredare episk stil, som även den är en egendomlig blandning av den enkla byhistoriens och den fantasifulla sagans, har hos oss Selma Lagerlöf givit skildringar både ur herrgårdsliv och folkliv, än romanartat utförda, än novellistiskt koncentrerade, än åter pedagogiskt beskrivande.

Sagan, som i äldre tider rikast blev utbildad i österlandet, har också i västerlandet blivit en litterär företeelse av rang. Under 1700-talet användes dess form i satiriskt eller allvarligt moraliserande syfte — så av Swift och hos oss av Dalin (Sagan om hästen) — och övergick omärkligt i fabeln eller parabeln; genom det avsiktliga och tendentiösa förlorades dess enkla folklighet och naivetet. Under 1800-talet har sagan återupplivats och fått en mera äkta form av H. C. Andersen; ofta har även han en underliggande symbolik och stundom ett satiriskt syfte, men han förlorar icke

den barnsligt naiva tonen och han ger sina sagor med borgerlig godmodighet och kostlig humor. —

De indiska sagorna brukade förbindas i långa cyklar genom en ramberättelse (jfr ovan s. 219), i vilken sagorna på lämplig plats inströddes, vanligen för att belysa någon moralisk sats. Ramberättelsen upptogs av de andra österländska folken, och den arabiska Tusen och en natt blev bland dessa i en ram hopfogade sagosamlingar den mest kända i Europa. Boccaccio hade emellertid här redan på 1300-talet upptagit denna form för sina beundrade noveller (Decameron), och han följdes av Chaucer i de versifierade Canterbury Tales; här är dock karaktäristiken av de berättande, från skilda kretsar stammande personerna vida mera genomförd än i Decameron, likaså de kulturella situationsbilderna mera belysande, och även genom det humorfulla behandlingssättet lyftes det hela till en högre nivå. I nyare tid har ramberättelsen upptagits av romantikerna, dels för versskildringar såsom Th. Moores Lalla Rookh, där både omklädnad och innehåll hämtats från orienten, dels för moderna noveller såsom Tiecks Phantasus och Hoffmanns Serapionsbrüder, — Goethes Erzählungen deutscher Ausgewanderten hade visat vägen. På nordisk mark, med anslutning till den gamla seden att gårdens folk under det stilla vinterarbetet underhöll sig med berättelser och sånger, har St. St. Blicher framträtt med sina jutländska historier (och visor) i E Bindstouw, liksom sedan K. A. Melin med sin samling friska versberättelser Humleplockningen. Almqvists Törnrosens bok intar en särskild ställning. Här införde diktaren en brokig mängd poetiska alster på prosa och vers, men både den inledande berättelsen Jaktslottet och ramen kring många av dikterna, scenerna och skildringarna, ha en djup

betydelse för författarens egendomliga livsåskådning och estetiska världsbetraktelse (»törnroseri»), varav också dikterna, scenerna och skildringarna på sitt sätt i skilda facetter ge en avspegling; och i den förnämste berättaren på Jaktslottet, Richard Furumo, har Almqvist nedlagt drag av sin egen personlighet. Det hela blir en alla diktarter, stämningstyper och former upptagande poetisk fuga — för att begagna en av Almqvist själv omhuldad musikbild —, vari skaldens själsliv är det underliggande temat och vari de olika stämmorna stundom harmoniera skönt fullklingande, stundom åter ljuda splittrade, brutna och skorrande — som livet självt.

4. Den dramatiska diktningen.

A. Dramats väsen och teknik. Personlighetsframställning av olika slag. Den klassiska och den franskklassiska uppfattningen. Läsdrama och teaterdrama. Omfång och längd.

Det »dramatiska» betecknar en starkt upprörd handling eller i handling utbrytande sinnesrörelser. Vi ha i dramat först att räkna med den inre gripenheten och så med dess framträdande i åtbörder, uttalade ord och utförda handlingar. Det mimiska är av den största betydelse ej blott för den diktande utan också för den njutande, det tvingar till yttre framställning, och så kommer i dramat till dessa två kontrahenter också en tredje: den utförande. Och även om dramat endast läses, måste läsaren ha en förnimmelse av personernas tal och rörelser. Mer än i någon annan diktart kan man här tala om ett medlevande med alla sinnen. Under det att i epiken den lugna, relativt objektiva betraktelsen råder, med en bestämd föreställning av åtskillnaden mellan

läsarens egen situation och den i diktverket framställda, inryckes i dramat den njutande helt och hållet med alla sinnen och själsförmögenheter. Den poetiska illusionen blir här stark och koncentrerad.

För att denna illusion skall kunna åstadkommas och det dramatiska intresset hållas uppe, fordras raskt förlopp i växling av scener och utpräglad spänning i handlingens utveckling samt betoning av de väsentliga momenten. Omgivningen, miljön, som i epiken kommer in i bred detaljering, får här ingen större betydelse; och när i våra dagars sceniska utförande stor omsorg nedlägges på kostym, sceninredning och andra yttre förhållanden, så bör allt detta endast bidraga att framhäva handling och karaktärer, såsom en relief åt plastiska figurer, och får icke utbreda sig däröver eller fånga intresset på dessas bekostnad.

Karaktären, det inre psykiska livet i enhet och mångfald, är i dramat mer än i någon annan diktart det centrala. Det är karaktären, som skall framträda och på ett bestämt sätt belysas av skeendet. Och det som sker är icke längre som i epiken en blott händelseutveckling, det är utvecklingen av en enhetlig handling. Sammanknytningen av karaktär och handling är i dramat det väsentliga. Handlingen röner motstånd och genom motståndet uppstår konflikt av inre och yttre art, med övervägande än av den ena än av den andra sidan. Det blir då i förhållandet till andra personer, som karaktären exponeras. Den inre spänningen uttrycker sig närmast i tal och mottal; och genom dialogen, stegrad i livlig affekt, framdrivas åtbörder och handlingar.

Redan Aristoteles antydde som det betecknande för dramat, att handlingen utvecklar sig med nödvändighet och sannolikhet ur de givna förutsättningarna, och dessa äro

karaktärerna och det av dem beroende läget. Enhetlighet och konsekvens äro därför särskilt i dramat av vikt. En enda huvudperson är regel. Men stundom kunna två eller flera personer bilda mittpunkten, och den enhetliga handlingen beror då av deras omedelbara växelverkan. De komplettera varandra än genom kontrastverkan än genom överensstämmelse i riktningen. Exempel på det förra ger Ibsens Kongsemnerne (Håkon — Skule, jfr ovan s. 190), på det senare Schillers Don Carlos (Don Carlos — Posa, jfr s. 191). Men en viss fara för enhetlighetens och intressets splittring ligger dock i denna dualism.

Schillers Don Carlos ger också exempel på kombination av motiv: till hjältens (hjältarnas) frihetspatos kommer kärleken som en viktig medverkande faktor i handlingen — dramat var också ursprungligen anlagt som familjestycke. Ett analogt förhållande äger rum i E. v. Wildenbruchs Die Karolinger, men här åter sjunker dramat, vilket är anlagt i stor stil, så småningom ned till privatlivets mera rörande än storslagna nivå. En sådan kombination av motiv är i själva verket mycket ofta förekommande, och vanligen är det just kärleken som träder till som det sekundära, så i Goethes Tasso och Egmont, i Shakespeares Hamlet, i Wecksells Daniel Hjort. Det ena motivet bör då väl inkomponeras i det andra, för att intrycket icke skall bli splittrat.

I det s. k. borgerliga dramat och i det komiska, där kompositionen är mindre sträng, uppbäres handlingen ofta av flera motiv, liksom av flera huvudpersoner, ja till och med mer än en handlingsföljd kan förekomma. Ett bekant exempel är Shakespeares Köpmannen i Venedig, där tre handlingar kombineras. I hans romantiska dramer och lustspel äro dylika motivförbindelser regel, och den ena hand-

lingen inlägges i den andra, såsom vi se t. ex. i Midsommarnattsdrömmen. Så är också ofta förhållandet i nyromantikernas sagospel, t. ex. Tiecks Genoveva och Kaiser Octavian; i allmänhet äro deras dramer episerande, med historiska perspektiv, och ha därför också en lös komposition.

I dramats högre arter, framför allt tragedien, iakttages dock enhetlighetens lag, som fordrar att det ena momentet i handlingen liksom med nödvändighet utvecklas ur det andra; härav betingas kompositionens slutenhet. Dramat framskrider, med större eller mindre retardationer och med vissa höjdpunkter, från den ena spännande situationen till den andra, till dess upplösningen eller katastrofen inträffar, vilken bildar den naturliga avslutningen. Huvudhandlingen bör räcka ända till slutet, och detta bör beteckna stämningens höjdpunkt. När Shakespeare i Hamlet låter vännerna fortsätta dialogen om rikets blivande styrelse, har detta väl varit ett medgivande åt den dåtida publikens smak och saklighetsintresse. Dramatiska epiloger äro i detta avseende ett oting och bli en nödfallsutväg, om den egentliga handlingen icke har kunnat ge tillräcklig upplösning eller urladdning; så saknar t. ex. i Daniel Hjort femte akten inre nödvändighet. I antiken åter betecknade epilogen ett lyriskt moment, ett utklingande av stämningen. — Likaledes verkar det försvagande på intrycket, om handlingen icke slutföres, utan blir oavgjord, så att åskådaren lämnas i ovisshet om utgången; i synnerhet gäller detta när förloppet är tragiskt. Ibsen har nu visserligen ett sådant drag i Dockhemmet, men här bildar det oavgjorda det väsentliga i författarens intention: att sätta äktenskaps- och skilsmässoproblemet under debatt. Där skalden syftar högre och har en rent konstnärlig avsikt, blir det oavgjorda nedslående och estetiskt otillfredsställande,

så i Hebbels Judit och Holofernes, där hjältinnan, som framställts med storslagen och djup psykologi, vid slutet, efter det mest patetiska momentet, står oviss om sin väg och sitt öde.

I romanen avspeglar sig livet på det mest fylliga och mångsidiga sätt, har man sagt, i dramat åter på det mest uttrycksfulla och typiska. Genom den slutenhet och koncentration, som dramat fordrar, blir motivvalet mera begränsat än i epiken. Dramat uppbygges logiskt som denna, ja än mera strängt logiskt; men dramatikerns tillvägagångssätt är därför icke alltigenom reflexionsmässigt: det fordras här i konceptionen en hög grad av intuitiv förmåga, varigenom karaktärerna framstå i plastisk klarhet och ställning gent emot varandra (jfr om Otto Ludwig och Ossian-Nilsson ovan s. 66).

Dramat är, som vi sett, den specifika karaktärsdiktningen. Beteckningarna karaktärstragedi och karaktärskomedi ha blivit hävdvunna, men de ha fått sina speciella betydelser och utmärka icke någon särskilt stark individualisering av karaktärerna. Karaktärskomedi är tvärtom en typkomedi: det komiska ligger i utvecklingen av vissa karaktärsdrag hos personer, som bli typiska: den skrytsamme officern (hos Plautus, Jacob von Tyboe hos Holberg), den girige (hos Molière, Håkan Smulgråt hos Modée) o. s. v. Med karaktärstragedi åter betecknar man — stundom åtminstone — personlighetstragiken, som visar en karaktärs undergång, »den inre förintelsen av en ond viljas bärare», såsom Shakespeares Richard III (jfr ovan s. 191).

Med karaktärens exposition ger diktaren oss inblick i det psykiska livet, och här kan skådespelaren väsentligt understödja diktarens intention. Det högre dramat har också

ända från Shakespeares dagar företrädesvis riktat sig på målningen av själsrörelserna, som framträda i handling, och i all synnerhet gäller detta det nyare dramat efter Kleist och Hebbel. Men dramat ger i regeln »en färdig karaktär i en avgörande handling». En utförlig själsmålning i dramats form kan blott lyckas för den store mästaren: så har Kleist skildrat Penthesilea, den i stolthet och lidelse storslagna amasonen, som älskar Achilles, men blir grym i sin sårade kärlek, skändar hans lik, faller samman av grämelse och ånger och dör — en den mest gräsliga, men också mest gripande framställning, vari skalden lagt ner sin egen tragiska stämning. Och i en sådan själsmålning som Hamlet, där en ädel, rikt begåvad natur under livets prövningar blir bitter, skeptisk och grubblande, för att till slut i en våldsam handling draga in den stora ofärden, står handlingen tillbaka för djupsinnet, den psykologiska rikedomen och den poetiska glansen. När annars en karaktärs utveckling i dramat skildras, sker det vanligen blott för att förbereda upplösningen och katastrofen, vilken då kan — såsom i Ossian-Nilssons Tigerhuden — framkallas genom ett plötsligt omslag. Ett biografiskt drama blir vanligen misslyckat, liksom dramatiseringen av en roman. Rostands romantiska Cyrano de Bergerac saknar också dramatisk slutenhet, sista akten verkar som en lyrisk epilog. I dylika dramer är det lyrismen, den poetiska stämningen, som bär upp det hela, vi se det redan i Calderons Livet en dröm, som skall åskådliggöra hjältens utveckling till en rättrådig furste. Och det dramatiska får då ofta vika för det idéfyllt lyriska, såsom i Goethes Faust eller Ibsens Peer Gynt.

I en betydande grupp av dramer, bland dem många av diktningens förnämsta skapelser, blir hjälten bäraren av en stor allmän idé, etisk eller social. Han strider då icke

för egen sak eller för att blott hävda sig själv, utan för mänsklighetens. Folkfrihetens idé t. ex. har på detta sätt, ända från 1700-talets slut, blivit grundläggande för många skådespel, med tragisk eller ock försonande utgång; Schiller är här den typiske representanten. Ibsens Brand åter strider för den absoluta uppoffringen av jordiska hänsyn och för den ideala personlighetens genombrott, o. s. v. Men dessa och dylika idéer, för vilka personligheterna kämpa, måste ingå i deras kött och blod och bilda karaktärens särmärke, och handlingen bör utvecklas endast ur denna, icke ur den abstrakta idén. När hjälten avsiktligt gör sig till uttryck för denna, talar man om idédrama. Detta står tendensdiktningen nära, då det etiska eller sociala motivet tar överhand. Lessings Nathan den vise t. ex., som hävdar toleransens idé, brister också i det rent dramatiska.

Personteckningen träder i idédramat tillbaka; och så är även förhållandet, när diktaren söker att framför allt återgiva det allmänna kulturtillståndet vare sig i historisk eller aktuellt social framställning. Då uppstår det s. k. sededramat. Dessa utförliga skildringar av samhällsläget hava emellertid en episk hållning, trots dialogen. Det komiska får då gärna anlitas för att göra dem sceniskt underhållande (sedekomedi). Lägges betoningen på det mera tillfälliga sammanträffandet av yttre omständigheter i en spännande förveckling, utan kulturhistorisk fördjupning, så uppstår situationsdramat. Handlingens trådar kunna också bli lagda till rätta av en eller annan bland dramats personer, utan de övrigas — ofta också utan åskådarens — vetskap, starkt invecklas och raskt åter utvecklas, då det bakomliggande spelet plötsligen avslöjas — det blir det s. k. intrigstycket. Här är karaktärernas belysning svag och sammanknytningen av händelserna helt lös;

på enhetlig handlingsutveckling har man föga anspråk. En uppsluppen, löst sammansatt intrig ger farsen, som blir mer eller mindre burlesk (tyskarnas »Posse»). Till denna kompositionstyp hör också den karikerande dramatiska parodien.

Det är motsatserna, som framdriva handlingen. Denna kan nu vara mer eller mindre koncentrerad och mer eller mindre omfattande. En utförd dramatisk handling innebär förklaring (exposé) av förhållanden och personligheter och förberedelse, begynnande inveckling och huvudkonfliktens anläggning, dess höjdpunkt samt vändningen till upplösning, dennas igångsättande och avveckling samt katastrofen. I sorgespelet kallar man vändpunkten (ödesvändningen) eller det egentligt tragiska momentet (efter Aristoteles) peripetien, »händelseutvecklingens omslag». Emellertid kan ödesvändningen också fördelas på flera moment, likasom även de övriga nu antydda punkterna i den dramatiska utvecklingen kunna i olika skådespel få olika läge och betydelse. Stundom angivas för denna utveckling betydelsefulla drag endast genom en berättelse, ett brev eller ett muntligt budskap. Så var det särskilt i det antika dramat, där, på grund av scenens beskaffenhet samt även skådespelarnas kostymer, mera sällan kraftiga eller våldsamma händelser kunde äga rum inför åskådaren. I renässansens drama, särskilt sådant det utbildades i Frankrike, se vi detsamma, och till och med i nyare skådespel får stundom, såsom hos Schiller, en på detta sätt meddelad underrättelse en avgörande betydelse för dramats gång. Men denna underrättelse måste vara förberedd och i varje fall naturligt inflätad i handlingen. Längre berättelser av de uppträdande personerna, inlagda för att förklara situationer och karaktärer, äro ofta en nödfallsutväg, avmatta och

splittra intresset; men de kunna stundom försvaras som retarderande moment, om de anläggas med dramatisk uttrycksfullhet, och kunna även bilda en verksam kontrast t. ex. omedelbart före ett passionerat utbrott.

I stället för en utförd process kan diktaren inskränka sig till att ge dess slut: vi föras genast in i invecklingen, och katastrofen, vari karaktärerna nästan plötsligt framstå belysta, är omedelbart förestående. Den antika tragedien var vanligen på detta sätt komponerad. Men denna koncentrerade komposition (avslöjnings- eller katastrofdrama) möter oss också i nyaste tid, och särskilt har man påpekat den hos Ibsen: i Dockhemmet och i allmänhet de senare dramerna, vilka annars grunda sig på motiv och problem egentligast lämpade för romandiktaren, och som visa personerna i imtimt beroende av miljön, är förvecklingen från början given, och genom sin inre spänning kräver den omedelbar lösning; men innan katastrofen (i sista akten) inträder har karaktärens förutgående utveckling genom dialogen uppvisats och det psykiska läget förklarats [1]). Strindbergs Fadren har också, i sin starka koncentration och sin belysning över det förgångna förloppet och själsutvecklingen, en liknande komposition.

Den koncentrerade kompositionen i det antika dramat, som återupptogs av de franska s. k. klassikerna, ansågs vila på iakttagandet av de tre s. k. enheterna, handlingens, tidens och rummets: en och samma handling skulle jämnt fortlöpa utan avbrott, på samma plats under starkt begränsad tid (24 timmar). Platsen var ofta ett förrum (antichambre), och dramat har stundom fått namn därav. En sådan fordran på kompositionen ledde ju lätt till orimligheter, till torftiga uträkningar eller tekniska bravurstycken, i det inre blottade

på liv. Men begränsningen kunde också hos geniala diktare medföra eller förenas med hög konstnärlighet, såsom hos Corneille och Racine och även hos Molière, ehuru denne för sina komiska scener tillät sig friare behandlingssätt. Det är denna koncentration som vi i nyare tid också sett hos Ibsen, om än med mera växling i tid och rum. Handlingens enhet står också alltjämt kvar såsom ett viktigt dramatiskt krav, vars försummande i regeln icke blir ostraffat.

Det antika dramat var särskilt hos Aischylos, den förste store tragöden och i viss mening Greklands störste, i hållningen övervägande lyriskt, med stora körer och med recitativ av några få skådespelare; men genom sin religiöst upphöjda ton, sin storslagna enkelhet ha även Aischylos' tragedier en väldig dramatisk verkan, särskilt de senare och bland dem Den fängslade Prometheus, som annars har handlingsmoment blott i början och slutet. I den nyare litteraturen går musikdramat sin egen väg; men också i talpjäser förekomma esomoftast lyriska partier, vanligen inströdda som vilopunkter. Stundom präglar det lyriska i stämning och versform hela dramat, utan att därför den mimiska kraften och koncentrationen saknas, så t. ex. i v. d. Reckes Bertran de Born, likasom även i hans Archilochos; den senare är mindre sceniskt verkningsfull men ändock mera gripande, ett maskdrama (i Ossian-Nilssons mening, jfr ovan s. 210), där diktaren står omedelbart bakom hjälten, likasom förhållandet var i Kleists Penthesilea. Maeterlinck har i sina tidigare dramer, t. ex. Pelléas och Mélisande, konsekvent sökt att genomföra den allmänt typiska, djupt själsliga stämningen, med tillbakahållande av allt yttre handlingselement, för att låta »själ tala till själ» i stilla. lågmält diktion och med mystisk fördjupning. Dessa symbolistiska skådespel ha icke det verkliga dra-

mats fylliga liv, utan verka, såsom man riktigt anmärkt, som operaartade skuggspel; men genom fin beräkning och ett avvägt koncentrerat språk, som med en mera äkta naivetet skulle kunna jämföras med balladens, ha dessa spel dock blivit i viss mån teatermässiga. I Monna Vanna åter ger Maeterlinck en den starkaste människoframställning i ädelt språk och behärskad komposition. I Tyskland har han fått en efterföljare i H. von Hoffmannsthal, som också gjort försök att omforma antika kördramer (Elektra, Oidipus) med modern själsmålning.

Åtskilliga av de nyss nämnda dramerna, t. ex. sagospel och idédramer, verka som lyriska eller episk-lyriska poem i dialogform. Dessa s. k. dramatiska dikter äro heller icke alltid avsedda att uppföras. Stundom tjänar dialogen blott att uppbära berättelsen om ett symboliskt levnadslopp, stundom äro dessa spel endast omskrivning av tankelyrik (jfr ovan s. 211). Skådespel av denna art, som icke kunna utföras mimiskt, benämnas läsdramer. I somliga fall kan emellertid en sådan dikt äga verkligt dramatiskt liv, ehuru det visserligen icke tar något starkare yttre uttryck eller framträder i en sluten plastiskt avvägd handling; som exempel kan jag nämna vissa av Almqvists »scener», främst Ramido Marinesco.

Det verkliga dramat fordrar emellertid sceniskt utförande, och mimiken måste utträda i det yttre. Genom detta utförande stegras i hög grad dramats verkan: den fulllödiga sceniska konsten är det bästa medel att tvinga den mottagande, som här blir åskådare, att omedelbart leva med de framställda personerna. Den dramatiske diktaren tänker mimiskt, skådespelaren utfyller hans text och ger utlopp även åt åhörarens mimiska behov. Den äkte skådespelaren, vilken

också är en konstnär, ehuru icke självständigt skapande på samma sätt som diktaren, ger poetisk illusion oavsett alla minutiösa »scenanvisningar», han håller också den gyllene medelvägen mellan naturalism, som på teatern är ett oting, och allt för stark stilisering, men han kan gå åt ena eller andra hållet allt efter dramats art. Brister hans konst och utförandet blir själlöst eller konstlat eller otympligt, så desillusioneras åskådaren och önskar sig hellre vara blott läsare, då hans fantasi kan återföra illusionen. Uppförandet särskilt av de högre arternas dramer blir därför något mycket ömtåligt och fordrar finkänslig regie och utpräglade mimiska förmågor.

Teaterkonsten får emellertid icke behärska diktaren: han skriver med känsla för scenen, men han skall icke tänka på skådespelarens person, utan ge sina gestalter eget inre liv. Den blott habile teaterförfattaren blir lätt ytlig eller schablonmässig. Det teatraliska, som endast ger yttre effekter, är motsatt det verkligt poetiska. Å andra sidan kan ett skådespel vara verkligt poetiskt och äga dramatisk kraft utan att egentligen vara scenmässigt — Goethes Götz von Berlichingen är ett exempel därpå. Den yttre teaterkonsten, som i det moderna franska skådespelet har sin mest glansfulla uppenbarelse, är i det lättare dramat på sin plats, men kan bli en fara i de högre, idealare formerna. —

Den sceniska framställningen [1]) bjuder ett bestämt avdelande av dramat, om det når över en viss längd; själva handlingens utveckling sker också rytmiskt, och indelningen i tre eller fem akter är därför den naturliga. Redan i antiken utvecklade sig det stora dramats indelning i fem akter; men dess omfång var i allmänhet jämförelsevis ringa. I tragedien kunde hjältens öde utföras i flera stycken, två, tre

eller fyra; utöver en trilogi går dock icke huvudhandlingen eller hjältens egentliga händelser. Det stora exemplet är Aischylos' Oresteia. Ett fjärde stycke (i en »tetralogi») torde vanligen ha haft ett burleskt innehåll (såsom Euripides' Kyklopen, det enda bevarade »satyrspelet»), — efter ett skakande drama vill söderns folk ännu i dag gärna förlusta sig av ett skämt eller en balett. Sådana komiska mellanspel och efterspel brukades alltjämt även i renässansdramat. I Spanien blevo de en stående institution. Det stora dramat hade där alltid tre akter. I England och Frankrike slöt man sig till antikens mönster med fem akter. Schiller upptog åter trilogi-formen i Wallenstein, med det första dramat som en kortare exposé. Grillparzer följde i Medea, Hebbel i Die Niebelungen och R. Wagner i sitt musikdrama Niebelungen-Ring.

Den dramatiska dialogens språk fordrar stor smidighet och odling. Det skall sluta sig till handlingens art och grundstämningen, men också till de olika karaktärerna. I varje fall skall det vara uttrycksfullt och underlätta skådespelarnas språkmimik. Den dramatiska dialogen har i högre grad än den episka styrka och tillspetsning. I det antika dramat utbildade sig det korta enradiga replikskiftet, s. k. stichomyti, och dialogen fick stundom en prägel av disputationsakt med skarp dialektik, så hos Euripides och sedan även i komedien. Motsatsförhållandena skola ju alltid i dialogen komma till klart uttryck, även om i språkgestaltningen en ideal likformighet råder, såsom i versdramat. Bilder och retoriska figurer kunna då komma till användning, men annars bör det dramatiska språket endast på vissa punkter rikare utsmyckas.

Versens form var den vanliga för det stora dramat ända från antiken fram till 1700-talets slut. Och alltjämt använder

diktaren ofta versen i dramer med historiska eller romantiska ämnen eller i allmänhet av en idealare hållning. En blandning av prosa och vers är mera sällsynt; efter mönstret av Shakespeare, som ofta i de stora dramerna ger de burleska och folkliga scenerna på prosa, upptogs denna blandning stundom av nyromantikerna.

Åtskillnaden mellan prosa och vers har i dramat icke samma genomgripande betydelse som i epiken; omfång och längd ger icke heller någon egentlig indelningsgrund. Däremot blir konflikternas färgton eller stämningstypen här det avgörande i grupperingen: just i dramat visar sig det tragiska, det rörande och det komiska i sin fullaste utprägling; dramat erbjuder just den tillspetsade konflikt, i vilken dessa typer — och i all synnerhet det tragiska — renast kunna framträda. I föregående kapitel ha stämningstyperna undersökts, och beläggen hämtades då i all synnerhet från dramats område; här gäller det blott att i en allmän översikt angiva dramats utveckling i dess nu antydda huvudarter.

B. Tragedien, äldre och nyare uppfattning därav.

Tragedien som utvecklad konstform uppväxte på grekisk botten och närmare bestämt i Athen. Dess förberedelse var den urgamla dödsklagan, och denna fick mimisk form genom förbindelse med den orgiastiska Dionysoskulten. Det lyriska, representerat av dödsklagans sånger och körer, tryckte länge sin prägel på tragedien, såsom jag antytt; men fullt riktigt torde det icke vara, då Fr. Nietzsche (Die Geburt der Tragödie) vill räkna tragediens uppkomst »ur musikens ande». Dödsklagans episka element, berättelserna om gudens eller heroens öden, övergingo i Dionysoskultens handlingar till

mimiskt utförande. Den store nydanaren var här Aischylos, vars tidigare tragedier hade en mera lyrisk karaktär (jfr ovan s. 255), han har tagit det stora steget och »utvecklat det mimetiska elementet till verkligt dramatiskt liv», såsom Martin P. Nilsson yttrar [1]). Dock förblev det specifikt dramatiska, såsom det ovan skildrats, d. v. s. den individualiserande karaktäristiken i handling, relativt outbildat under antiken, likasom även under medeltiden. Personerna framstå i det antika dramat, enligt Goethes ord, som »ideala masker». Det musikaliska i de mytisk-heroiska stoffens behandling bidrog till denna hållning. Detta oaktat framträdde dramat redan tidigt i teatraliskt avseende rikt utbildat med konstmässigt maskineri.

Den mänskliga storhetens fall var den antika tragediens grundmotiv, sådan den framträdde hos de två yppersta mästarne Aischylos och Sofokles. Också de största och starkaste invecklas i brott, drabbas av olyckor och föras till undergång enligt gudarnas lag. I denna anda låter H. v. Kleist Penthesileas väninna Prothoe utbrista vid hennes lik:

Hon sjönk, ty hon för stolt och kraftigt blomstrat!
Den vissna eken får i stormen stå,
den friska krossar han och störtar ned,
ty han kan gripa fast i hennes krona.

Sofokles' drama Konung Oidipus betraktades av Aristoteles såsom mönstertragedien. Oidipus är icke skuldlös, men sin stora olycka — att döda sin fader och äkta sin moder — har han ådragit sig ovetande; han har dock själv ådragit sig den: detta blir hans tragiska skuld, såsom antiken fattade den. Den höga ödesmakten har en tolkare i siaren Teiresias, men någon mänsklig »motmakt» har icke hjälten. Ett

oundvikligt öde drabbar honom. Detta är vad man kallat *ödestragedi.* — Konung Oidipus är också det typiska exemplet från antiken på det ovan berörda kompositionssätt, som låter den tragiska förvecklingen redan vara skedd och dramat blott avslöja det förflutna och visa huru detta obetvingligt framkallar katastrofen. Euripides, den tredje store tragikern, som gör sin människoskildring, med lidelser och motsägelser, mera naturlig men mindre storslagen, lät åhöraren först i en prolog underrättas om situationens art och handlingens föregående utveckling, liksom han i en epilog påpekade dess följder, — det senare i synnerhet ett föga lyckligt manér, som emellertid användes ända in i renässansens drama.

Sofokles framställer sin hjälte, säger Nietzsche, som »den ädla människan, vilken trots sin vishet är bestämd till villfarelse och elände, men som slutligen genom sitt oerhörda lidande utövar en magisk, välsignelserik kraft på allt omkring sig, en kraft som ännu efter hans död fortfar att verka». Dessa ord yttras emellertid egentligen med avseende på det senare dramat Oidipus i Kolonos; men detta drama, där en försoningens stämning råder, hör mera till det rörande än till det egentligt tragiska. Och ett försonligt eller till och med lyckligt slut var icke ovanligt i antikens allvarliga skådespel. I Aischylos' Eumeniderna, det tredje dramat i Orestien, frikännes Orestes och hämndgudinnorna blidkas. I Euripides' Ifigenia i Taurien, som man räknar till hans bästa, slutar handlingen med räddning och flykt.

I medeltidens skådespel, som framgick ur den kyrkliga liturgien och i det hela var ytterst okonstnärligt och odramatiskt, blev det tragiska än mindre utpräglat. Det behandlade ofta den syndiga själens frälsning, och utgången var än lycklig än sorglig. Endast någon gång nåddes i dramat en tragisk

storhetsverkan. Dessa medeltidens allvarliga skådespel — mysterier (med stoff ur bibeln), mirakler, moraliteter (med allegoriska personer), sedan också »profanmysterier» och historiespel — hade övervägande en moralisk-religiös tendens, och kompositionen var i allmänhet synnerligen bristfällig, utan följdriktig uppbyggnad eller enhet i handlingen, men med inspelande tillfälligheter och omotiverade utvikningar. En plastiskt utformad personteckning är också sällsynt; någon gång, såsom i de engelska moraliteterna (Everyman t. ex.), finner man en finare själsmålning. Däremot tjusas den nutida läsaren oftare av en älsklig naivetet, likasom stundom av en uttrycksfull dialog.

I det spanska dramat, vars största representanter voro Lope de Vega och Calderon, kommer ej heller det tragiska till sin rätt, enär handlingen icke på ett nödvändigt och enhetligt sätt genomföres. Blicken på det överjordiska ger skådespelet ofta en transcendent hållning; och en poetisk fantasi uppbär stundom dialogen, så särskilt hos Calderon, Ämnesområdet är också synnerligen stort, framför allt hos den oerhört produktive Lope, som hämtar motiv ur bibeln, legenden, sagan, mytologien, historien och det borgerliga livet. Kärleken och äran (ryktet, samhällsställningen) äro i de världsliga dramerna handlingens två stora poler — och så är det ofta än i dag i Spaniens dramatik, som vi se t. ex. av Echegarays Galeotto. Men intrigens inveckling blev vanligen huvudsaken; och för att hålla det sceniska intresset uppe tillgrepo dramatikerna allahanda tillfälligheter, misstag, förbytningar, likasom spådomar, uppenbarelser och annat lösligt kram. Det burleska blandas också med det upphöjda: gent emot hjältens passionerade uppträdande och grandiosa dekla-

mation står den lustiga personens förvändheter eller narrens gyckel.

Också i det engelska renässansdramat, som kulminerar med Marlowe och Shakespeare, är stämningen ofta blandad, såsom jag antytt. Men det rent tragiska får dock här en hög och rik utbildning, särskilt hos Shakespeare; scenen har ännu (från medeltiden) kvar en mycket primitiv anordning. Liksom spanjorerna hämtar han sina ämnen från många olika håll och visar stor rikedom och omväxling, men vida bättre än de förstår han gestaltningens konst. Hos honom ingå verklighetsiakttagaren och fantasimänniskan en idealisk förening. Och överallt växer ödet fram som en slutsats ur personlighetens egna premisser; — detta är den nyare tragediens egentliga väsen, som först hos Shakespeare utbildats. Han är den djupe kännaren på karaktärens och själstillståndens område. Hans lust att måla och gestalta — ett episkt drag, som kännetecknar den engelska andan, såsom jag anmärkt — för honom ofta till en detaljframställning och ett hopande av personer och situationer, som för huvudmotivets genomförande icke synes vara nödvändigt; men genom alla dessa drag vinner karaktäristiken i skärpa och totalbilden i fyllighet, om än stundom handlingens ström forsar alltför våldsamt — ett medgivande åt den tidens smak — och de alltför täta scenväxlingarna för våra dagars teater erbjuda stora svårigheter.

I koncentration och slutenhet blev tragedien, såsom ovan visats, särskilt utbildad i Frankrike, genom Corneille och Racine. Detta befordrades också av en mera utvecklad och omsorgsfullt anordnad teater. En ädel måttfullhet och en klar logisk uppbyggnad kännetecknar denna fransk-klassiska tragedi. Endast upphöjda d. v. s. här socialt högtstående

personer fingo uppbära handlingen, som skulle skildra heroiska dygder. Och denna handlings moment fingo icke på teatern utföras i våldsam växling, de starka uppträdena förlades därför helst utanför scenen d. v. s. blevo blott tänkta och på teatern berättade. Språket var också avmätt och retoriskt, i bästa fall en sublim deklamation. Men hos Racine bryta dock, trots diktionens dämpat förnäma ton, de stora känslorna fram och i hans målning särskilt av kvinnliga karaktärer — Phèdre, Iphigénie, Esther, Athalie, — visar han sig mäktig av djup själsanalys, liksom av storslaget patos och även lyrisk stämning (så i Esther och Athalie, där han inför den antika kören). — Hos oss fick den fransk-klassiska tragedien sitt högsta uttryck i Leopolds Oden eller Asarnas invandring, som framstår genom sin omsorgsfulla komposition och sin ädla diktion; men oavsett den gammaldags retoriska tonen och den stela alexandrinen, som på svenska aldrig kan få den av accentuationen mera oberoende franska versens ledighet, blev Leopolds drama rätt snart föråldrat, och detta på grund av den bristande karaktäristiken, som saknar både konsekvens och djup, och på grund av intrigens inveckling, vari tillfälligheter spela in.

När i Frankrike Victor Hugo (omkr. 1830) gjorde front mot det pseudoklassiska regeltvånget och sökte ersätta det äldre dramat genom ett nytt (Hernani etc.), ehuru förgäves — det föll genom bristen både på enhetlighet i komposition och på plastisk utformning av karaktärerna —, hade i Tyskland redan en rik utveckling på tragediens område i modern riktning genomlupits. Det var Lessing, som gav impulsen, dels genom egna dramer, dels genom sin Hamburger Dramaturgie, vari han hänvisade på det äkta klassiska dramat (Sofokles) och på Shakespeare. Sedan gav Schiller, som vi

sett, åt det tragiskas teori större fördjupning och visade genom en rad av dramer den tragiska heroismen i mera naturlig, konsekvent utvecklad kraft, och Goethe blev mästaren i karaktärsteckning och i gestalternas inre liv, utan att dock alltid nå yttre scenisk verkan. Så hava v. Kleist, Grillparzer och Hebbel och något senare här i Norden Ibsen och Strindberg utbildat det stora dramat i mångsidighet och rikedom och givit den fasta grund, varpå nutiden bygger sin uppfattning av tragedien. Bland dem är Hebbel tillika den store dramatiske teoretikern. Sina egna dramer grundar han på de starkaste motsatser (anden — köttet, individen — samhället, mannen — kvinnan) och han utför med oblidkelig konsekvens »den poetiska rättvisan» gent emot förhävelsen. Dramat skall enligt Hebbel framställa »världens självkorrektur, den sedliga andens plötsliga och oförutsedda förlossning». I Mein Wort über das Drama utvecklar han sin åsikt:

Dramat framställer livsprocessen i sig. Och detta icke blott i den meningen, att det för oss framlägger livet i hela dess vidd, något som den episka diktningen ju väl också kan tillåta sig, utan i den meningen att det visar oss det tänkvärda förhållande, vari den ur det ursprungliga sammanhanget frigjorda individen står gent emot det hela, vars del den dock trots sin ofattbara frihet alltid har förblivit. Dramat är därför, då det vill framstå som den högsta konstformen, hänvisat likaväl på det varande som på det blivande: på det varande i det att det icke får tröttna att upprepa den eviga sanningen att livet såsom isolerad företeelse, vilken icke förmår att hålla måttet, ej blott frambringar skulden tillfälligt, utan nödvändigt och väsentligt innebär och betingar den; — på det blivande, i det att det har att i alltjämt nytt stoff, såsom den växlande tiden och dess utfällning, historien, medför det, ådagalägga att människan, huru tingen än må förändra sig omkring henne, dock enligt sin natur och sin bestämmelse alltjämt blir densamma. Härvid må man icke förbise, att den dramatiska skulden ej, såsom de kristnas arvsynd, först härrör från den mänskliga viljans

riktning, utan omedelbart ur viljan själv, ur jagets hänsynslösa, egenmäktiga utveckling, och att det därför, dramatiskt sett, är fullständigt likgiltigt, om hjälten går under på grund av en lovvärd eller en förkastlig strävan.

C. Komedien och dess historiska typer.

Komedien utvecklade sig något senare än tragedien. Dess förutsättningar voro dels folkfester med dans under sång (komōdia) [1]), dels improviserade, sensuellt uppsluppna upptåg i kostym, sådana man känner från det doriska Megara (megariska spel). Också i de grekiska kolonierna på Sicilien hade tidigt framkommit upptåg med efterbildningar av vardagslivet (mimer). Men det var i Attika som det konstmässiga lustspelet utbildades, likasom tragedien, vars form influerade på det förra. Denna första komedi är rikt indelad i en följd olikartade uppträdanden av kören och skådespelarna. Kören, som representerade personer från vissa orter eller vissa folkklasser eller livsriktningar, och efter vilken här, likasom stundom i tragedien, styckena blevo benämnda, sjöng hånande sånger om politiska eller sociala förhållanden. Aristofanes blev den store mästaren. I sina komedier angriper han med skarp satir och djärv kvickhet vad han ansåg vara missriktat inom staten, filosofien och litteraturen. Stundom är framställningen påtagligt parodistisk. En rik fantasi kännetecknar hans dramer, mest glänsande utvecklad i Fåglarna, där olika medborgartyper i det dåtida Athen gisslas från synpunkten av fåglarnas ideala luftsamhälle, men där det fantastiska också får självständigt spelrum och allvar mänges in i skämtet.

Snart förändrades emellertid komediens karaktär: det politiska utmönstrades, kören förlorade sin betydelse, det all-

mänt resonerande eller rent parodiska trädde i stället och det hela baserades på en mera jämnstruken borgerlig nivå. Sedermera lade den s. k. nya attiska komedien an på en verksam intrig, framställandet av allmänna karaktärstyper, samt en ledig eller spetsfundig dialog. Handlingen spelar i privatlivet och berör på ett realistiskt sätt förhållandet inom familjen (far och son) och mellan unga älskande av mer eller mindre tvetydig vandel. Överraskningar, förväxlingar och igenkännanden äro ständigt återkommande tekniska grepp. Den sluge tjänaren (slaven) blir en för intrigen oumbärlig person. Andra, mindre uppbyggliga personager äro parasiten (snyltgästen), den girige, den gamle svartsjuke, storskrytaren och kopplaren. Någon gång gör sig i denna borgerliga miljö en viss sentimentalitet gällande, men det hela slutar i allsköns gamman och oftast med bröllop. Vi känna denna komedi mest av de efterbildningar, som i den latinska litteraturen gjordes av Plautus och sedermera av Terentius. Hos den förre är kompositionen mera lös, episoder och lyriska partier inskjutas, — dessa partier få en så stor betydelse, att man jämfört de plautinska komedierna med våra dagars operett. Språket hos Plautus är för övrigt drastiskt och folkligt romerskt. Terentius åter har en mera enhetlig komposition, strängare motivering och en städad och elegant konversation; under renässansen var det därför särskilt Terentius, som man tog till förebild.

De nationellt italiska ansatserna till komedi hade icke alldeles undanträngts, även om de icke ledde till någon betydande litterär alstring. Burleska uppträdanden av vissa stående personager — Maccus (narren), Pappus (den lustigt lurade fadern), Bucco (storprataren) m. fl. — improviserades alltjämt på folkteatern, och dessa figurer upptogos i de s. k.

atellan-spelen, som i farsartad form lade an på ordlekar, förvrängningar och grovkornig situationskomik. Dylika farser, till stor del improviserade, bibehöllo sig alltjämt i Italien och omhuldades åter under renässansen, då särskilda skådespelare ägnade sig däråt, — därav namnet »commedia dell' arte». De stående personagerna voro delvis de samma, den skrytsamme officeren t. ex. (il capitano); Arlechino och Pulcinella blevo de mest omtyckta »lustiga personerna».

Under medeltiden trivdes komedien bäst som folkskådespel och fick i olika länder en något olika prägel. I det religiösa dramat d. v. s. i mysterierna, men sedan framför allt i moraliteterna, förekommo också komiska scener med krigsknektar, narrar och djävlar — särskilt i de tyska spelen blev djävulen den komiska, ofta lurade personen. I Tyskland florerade för övrigt under fastlagen lustiga upptåg, s. k. fastlagsspel, där oanständigheten var skämtets grundlag. Mer konstmässigt blev komedien behandlad i Frankrike. Ett försök i det högre lustspelets riktning gjordes av Adam de la Halle, särskilt i det älskvärda herdestycket Robin et Marion. Men det blev egentligen farsen, som kom till en rikare utbildning, och däri kunde också förekomma konsekvent genomförda lustspelsmotiv. Ypperlig är t. ex. Mäster Pathelin, den sluge advokaten, som lärt bort sina knep till bonden och sedan luras av denne, med samma knep, på honoraret. För övrigt hade farsen vanligen novellistiska motiv, om förhållandet mellan äkta makar och dylikt, någon gång även politiska. De sociala avigsidorna satiriserades särskilt i den s. k. sottien, narrspel med allegoriska personer.

I renässansdramat inlades ofta, såsom jag framhållit, komiska scener i de allvarliga styckena. Men även den rena komedien förekom och den bildades nu efter antikt mönster.

Friast och störst står även här Shakespeare, en mästare såväl i den burleska som i den kvicka dialogen och med en storslagen humor, förkroppsligad framför allt i Falstaff-gestalten. Han skrev farser och uppsluppna intrigstycken, men står högst i det romantiska lustspelet (t. ex. Midsommarnattsdrömmen). Mera klassicerande i sin hållning är hans samtida Ben Jonson; dennes stora betydelse ligger i sedekomedien (Volpone m. fl.), en genre, som visserligen förut försökts i Italien t. ex. av Machiavelli i Mandragora, men som först med Jonson växer in i den nya tidens föreställningssätt, blir verklighetstrogen på samma gång som typiserande.

Till sin höjdpunkt bragtes den komiska sedeskildringen av Molière. Det är det rådande samhällstillståndet i Frankrike, som han målar med satirens pensel, dess rouéer, pedanter, charlataner, pretiösa damer etc. i de allmänna typiska dragen, — det blir vad man kallar karaktärskomedi (se ovan s. 165). Han är ofta overklig och schematisk, och handlingen går hastigt och lustigt med farsartade upptåg. Men hans slagfärdighet och hans skarpa observationsförmåga höja det hela, och i några av de stora komedierna har han givit ypperliga karaktärsstudier, så t. ex. den skenhelige Tartuffe och den ädle, misantropiske Alceste. För våra dagar förefaller emellertid mycket i hans dramer vara mera moraliserande än komiskt; och stundom har väl det melodramatiska i upplösningen, efter det obarmhärtiga förlöjligandet, t. ex. av Den girige, varit ett medgivande åt samtidens smak. I mångsidighet och framför allt i humoristisk belysning överträffas Molière av sin beundrande efterföljare Holberg. Också han för, såsom vi sett, de allmänna typerna på scenen, men de få hos honom en utpräglad nationell (dansk) färgton och

bli tidsbilder av hög rang. Stundom blandar även han allvar i skämtet; hans Jeppe på Bjerget t. ex. har med alla komiska effekter något av det stora sededramats skakande kraft. Holberg gör sina gestalter levande och konkreta även genom uttryckets realism, och i stället för versen, som Molière ännu bibehåller i sina stora komedier, använder han prosan.

I Frankrike höll sig komedien alltjämt under 1700-talet uppe framför allt genom en skarp och överraskande intrigsammanknytning. Mästaren i denna riktning blev Beaumarchais genom Barberaren i Sevilla och Figaros bröllop; det senare är emellertid icke blott ett uppsluppet, fast byggt intrigstycke, utan blir genom det skymtande sociala — revolutionära — perspektivet en betydelsefull sedekomedi. Under 1800-talet har i Frankrike det fina konversationsstycket — där visserligen intrigens utveckling också blir en huvudsak — utbildat sig, och Scribe blivit dess scenvane mästare. För övrigt har komedien under 1800-talet väl icke haft någon storartad och enhetlig utveckling, men ändock framträtt i en mängd skiftande former, högre och lägre.

Folkskådespelet nöjer sig i allmänhet med enstaka komiska personer och scener och är ofta till sin hållning rörande och melodramatiskt; vår litteratur har i F. A. Dahlgrens Värmlänningarna ett vackert prov. Den egentliga folkkomedien rör sig med groteska upptåg i löst sammanhang, och den »dumma personen» har där alltjämt en omtyckt plats. Denna komedi fick emellertid sina konstmässiga bearbetare först i italienaren C. Gozzi och så i wienaren F. Raimund, hos båda med utveckling av det komiska i nationell riktning. Farsen, som har talrika representanter i Frankrike och Tyskland, får ofta en helt oberättigad utbredning utöver sin naturliga korta ram, den verkar då orim-

lig och kan endast av aktuella komiska hänsyftningar för ögonblicket hållas uppe. Det högre lustspelet, dit intrigstycket stundom höjer sig, blir sededrama eller karaktärskomedi, i våra dagar oftast det förra. Tyskland hade fått sitt första lustspel av Lessing med »soldatstycket» Minna von Barnhelm, vari de egentligt komiska scenerna utföras av tjänare och andra »gemene» personer. Här, liksom sedan i Kleists Den sönderslagna krukan, är det ädelheten i karaktären, som framträder mot den dels lustigt, dels allvarligt uppfattade bakgrunden. Den stora samhällssatiren har fått en ypperlig representant i ryssen Gogols dräpande Revisor, och i England, där redan under 1700-talet Sheridan framträtt med sin sede målande Skandalskola, har i våra dagar Bernhard Shaw satiriskt skildrat förhållandena inom det större eller mindre samfundet, staten eller familjen (Mannen och hans överman etc.).

Till det högre lustspelets nivå nå stundom August Blanches små komedier, till vilka dock uppränningen oftast hämtats från andra (utländska) teaterstycken, men som äga bestående värde genom de godmodigt komiska situationerna och framför allt genom de humoristiskt belysta karaktärerna (Sjövall i Ett resande teatersällskap, Magister Bläckstadius m. fl.) Men annars har komedien fått en vida rikare utveckling i Danmark än i Sverige. Där framträdde under 1800-talets tidigare skede J. L. Heiberg med sina vådeviller (lustspel eller farser med sång), H. Hertz med situations- och karaktärskomedier på vers och på prosa, och Chr. Hostrup med den s. k. studentkomedien, där det filiströsa i samfundsliv och tankeliv godmodigt persiffleras. Och även i senare tider ha vi bevittnat en rik alstring i Danmark av satiriska samfundsmålningar och av eleganta konversationsstycken i fransk stil. Danskarna ha både i sin förståndsläggning och i sin lätta

humor ypperliga förutsättningar för ett scenmässigt lustspel. Den danske dramatikern har ända från Holbergs dagar förstått att i sin imagination föreställa sig vad för verkan komedien skall få på teatern; »thi», säger Just Justesen i företalet hos Holberg, »undertiden kan den Comedie, som er lystigst at læse, allermindst behage paa Skuepladsen; thi ved Klygter og artige Indfald kan fattes det, som ikke kan vel beskrives, men er noget, som gjör et Theatrum levende». Komedien skall emellertid icke göra sig beroende av yttre apparat, utan skall vara en »Comedie af Character», men å andra sidan skall karaktären icke vara endast allvarsbjudande såsom Molières Misantrop, utan skall ägna sig för en komisk belysning. Just Justesen fortsätter:

Den Behag, som Folk har fundet i disse ny Stykker, rejser sig alene af Comedierne i sig selv, saasom Autor intet har givet for Öjnene, men alene for Örene, og ikke fordærver Comedierne ved selsomme Præsentationer, for at behage Galleriet, eller sætte dem for meget paa Skruer, for alene at behage Logerne. De Comedier ere i mine Tanker de beste, som behage alle, hvorfor jeg regner ikke Molières Misantrope for andet end en smuk og smidig Samtale, men ikke for nogen god Comedie, saasom den ene Part derudi fattes, som kaldes *Festivitas, Gayeté* og Kunst at komme Folk til at lee.

D. **Det borgerliga dramat, det rörande skådespelet, »dramen». Sångspel och musikdrama.**

Det inträffade någon gång på den grekiska teatern att, i stället för satyrspelet, komiska scener inlades i ett allvarligt drama, så t. ex. i Euripides' Alkestis. I det indiska dramat, som florerade några århundraden e. K., voro blandformer vanliga, och i det högre skådespelet, t. ex. Kalidasas Sakuntala, är hållningen ädelt patetisk, men icke egentligen tragisk

utan mera melodramatisk och rörande med försonande eller lycklig upplösning.

Liknande var det ofta i den europeiska medeltidens samt även i renässansens drama, särskilt i pastoraldramat eller herdestycket, som ger allvarliga konflikter i lekande behandling och mot idyllisk bakgrund. Med uttrycket »komedi» betecknades i allmänhet det världsliga skådespelet, ja stundom såsom i Spanien dramat överhuvud. I renässansens tragikomedier lades uppsluppna scener in i en skakande handling, stundom utan samband med denna eller som mellanspel, såsom vi se hos oss i Urban Hjärnes Rosimunda. Med tragikomedi betecknar man annars sådana som lustspel anlagda dramer, vilka sluta tragiskt. I England hade detta skådespel under 1500-talet utbildat sig med ämnen ur verkligheten.

Den franska estetiken renodlade emellertid åter de dramatiska arterna och erkände blott de två redan i antiken starkast framträdande: tragedi och komedi; den förra skulle spela i högre sociala kretsar, den senare gärna på ett lägre plan. Men vid en sådan sträng åtskillnad kunde man icke bli stående; särskilt gällde detta lustspelsförfattarna, och vi ha sett, att såväl Molière som Holberg kunde i komisk behandling framställa allvarliga konflikter eller skriande sociala missförhållanden, och att den förre (i Misantropen) till och med upptog ämnen som äro mera rörande än komiska. Det humoristiska lustspelet blir också lätt rörande, och sedekomedien i allmänhet närmar sig eller går rent av över i nu ifrågavarande mellanform mellan tragedi och komedi.

I Frankrike blev också sedekomedien efter Molière allt mera allvarlig, så hos Nivelle de La Chaussée, och Marivaux inlade i komedien en förfinad känsloanalys. Så kom vid mitten av 1700-talet från det allvarliga dramats håll en ut-

brytning till stånd som blev epokgörande. Denna sammanhängde på det närmaste med den nya sentimentalt patetiska riktningen, som kännetecknar borgerlighetens (det tredje ståndets) uppryckning. Det stora och gripande i livet var icke blott förbehållet de högre stånden eller statslivets förhållanden; det gavs djupt allvarliga konflikter också på borgerlighetens och privatlivets mark. Det upphöjda, »dygden», var icke blott det heroiska, utan fastmer det enskilda och det inre livets värden — »hjärtats dygd»! I England hade ju icke blott i romanen utan också i dramat familjelivets förhållanden behandlats på ett känslofullt sätt. Lessing följde i Tyskland (med Miss Sara Sampson) och Diderot i Frankrike (med Den naturlige sonen och Husfadern). Men egentligen var det genom sina teoretiska skrifter som Diderot visade det nya dramats berättigande. De hävdvunna formerna, den stora tragedien och den rena komedien, erkände han, men emellan dem satte han å ena sidan det borgerliga sorgespelet och å den andra den känslofulla komedien (la comédie larmoyante). De båda möttes och bildade nu tillsammans det allvarliga, men ej tragiska skådespelet. Detta skulle utgå från verkligheten själv, men också vara en spegelbild för dygden. Mot 1700-talets slut vann detta slags drama den stora publikens gunst, det blev alltmera sentimentalt — ett gråtdrama (tyskarnas Rührstück). Hos oss representerades det av C. J. Lindegren med Den försonade fadren och andra dylika ämnen. Redan Gustav III hade i sina s. k. historiska dramer behandlat ofta helt »borgerliga» motiv; hans bästa stycke Johan Gyllenstierna och Siri Brahe har också tillägget »eller den nyfikna»; hans sista drama Den svartsjuke neapolitanaren står helt i den nya strömningens tecken. — Det borgerliga dramat fick annars i Tysk-

land med Goethe (Stella, Clavigo) och Schiller (Kabale und Liebe) större intresse genom psykologisk fördjupning och upptagande av sociala problem.

Redan Diderot sökte i sina dramer både i karaktärsteckning och handlingsframställning och särskilt genom noggranna realistiska scenanvisningar flytta, såvitt möjligt, det verkliga livet upp på teatern. Och även hans efterföljare i det allvarliga skådespelet sträva efter en sådan naturalism (»miljödrama»). Ofta välja de också sina ämnen från samhällets eller familjelivets avigsidor och sky stundom icke det vidriga och det abnorma. Men då till dramats väsen hör spänning och koncentration, måste också naturalisten här underkasta sig förenkling och sammanträngning. I skådespelet — om vi med detta ord (i inskränkt mening) få beteckna den nu föreliggande, mångskiftande formen av dramat som blivit annat och mer än en mellanform — se vi numera en strängare komposition göra sig gällande. Strindberg, som i en uppsats (Tryckt och otryckt 1890), med anslutning till Zola, proklamerar »naturalismens drama», kommer också — naturalismens detaljriktning till trots — fram till den slutsatsen att »den dramatiska kraftens förenkling och koncentrering» är målet.

Det är framför allt i Frankrike som detta slags skådespel — vilket där kallas helt enkelt »dram» — under 1800-talet idkats. Här har också dramats teknik utbildats i slutenhet, konsekvens och logisk översiktlighet. Människostudiet har framför allt gällt de fördärvliga elementen i samhället, som vilja hålla sig uppe på de godas bekostnad. Dramatikern blir då moralist, såsom t. ex. Emile Augier i Herr Poiriers måg, vilken skarpt tecknar den stolte, förnämt lättsinnige markisen och den råbarkade, sluge och hänsynslöse, penningman-

nen. En ypperlig, typiskt fransk representant för dramen är Alex. Dumas d. y., som utvidgar det lustspelsartade konversationsstycket till samhällsdrama, behandlar kärleken, dess avigsida eller rent av motsats (»halvvärldens» erotik) och riktar sin analys framför allt på kvinnan i och utom äktenskapet, särskilt i hennes förnedring såsom handlande av sinnlighet eller fåfänga. I liknande riktning har Oscar Wilde gått i England och hos oss Strindberg.

Det sociala intresset, som under 1800-talet alltmera vuxit sig starkt, har icke minst satt sin prägel på det allvarliga skådespelet och i hög grad bidragit att göra detta till nutidens mest omhuldade dramatiska art. Till detta — i mer eller mindre grad rörande — skådespel övergick Henrik Ibsen (under 1870-talets senare del), sedan han icke blott i Peer Gynt utan ock i sin djupt tragiska Brand givit samhällssatiren ett brett spelrum, och i De Unges Forbund gisslat och förlöjligat sitt hemlands politiska förhållanden. Nu framkommo Samfundets Støtter och så Et Dukkehjem, som inledde den långa serien dramer, vilka (enligt Brandes) »sätta problem under debatt» och inbjuda till kritik av det konventionella och till omvärdering av de sociala värdena. Realistiskt sätter Ibsen sina personer i intim förbindelse med omgivningen; men han förstår genom den egendomliga teknik och strängt enhetliga komposition, som är hans styrka (jfr ovan s. 254), att dramatiskt isolera gestalterna till sociala symboler (Rebekka West i Rosmersholm, Bygmester Solness m. fl.)

Den nu genomgångna dramatiska gruppen eller arten sluter inom sig en mängd skiftande former eller varieteter. Några avgjorda gränser har den icke. Det fasta och konstanta torde — såsom vi sågo på tal om den »rörande» typen — kunna sägas vara det, att motiven hämtas från

den borgerliga verklighetens värld, och att författarna därför också övervägande använda prosan, samt att konflikterna gripa djupt, men, på grund av utgångens art eller personlighetens genomsnittsnivå, icke föra till något verkligt tragiskt [1]. Man skulle kunna kalla detta skådespel allvarligt genrestycke, så till vida som »genren» i konsten just betecknar bild ur vardagslivet. Stundom blir detta allvar djupt skakande och trycker sin prägel också på upplösningen, utan att dock det yttersta i lidandet framprässas, så t. ex. där hjälten avstår från den en gång fattade höga uppgift, som han lidit för (jfr ovan s. 193), och ödesvändningen således icke medför karaktärens fulla och stora framträdande. Dessa fall kunna rubriceras under gruppen tragiskt skådespel. Med uttrycket borgerlig tragedi skulle man åter kunna beteckna ett sådant skådespel, där karaktären, hämtad ur det genomsnittliga vardagslivet, saknar storslagenhet och hans undergång endast väcker vårt deltagande; detta var ju ofta fallet på storm- och jäsningstidens teater, och är så även på våra dagars. Sådana gestalter äro t. ex. Ibsens Osvald (i Gengangere), Strindbergs Fröken Julie, Gerhart Hauptmanns Die Weber.

Att rubricera hela denna grupp genre-dramer under beteckningen »allvarligt drama med lyckligt slut», kan icke vara riktigt, som vi finna, men väl kan rubriken gälla för en viktig avdelning inom gruppen. I detta försoningsdrama inträder, efter kampen, en immanent och även en yttre försoning; konflikterna stå typiskt på det enskilda livets eller borgerlighetens plan, men perspektivet kan utvidgas och det ädlas seger ge lyftning åt handlingen. Så är det med flere av Strindbergs senare dramer, drömspel och kammarspel; så ock med ett bland hans äldsta, Herr Bengts hustru. Jag erinrar blott om den sista sköna scenen där, då Margit räd-

das från döden av den helande drycken, som biktfadern berett och hennes make får giva henne.

Margit (tvekar). Men om! Om allt blir lika som förut; om vår kärlek skulle gå; kunna vi veta det?

Bengt. Vi veta det! Du ville icke älska mig, Margit, ty din stolthet förbjöd dig, men du älskar mig ändå. Du älskar mig, oaktat jag lyfte min hand, oaktat jag var skamligt feg, när olyckan kom. Jag ville hata dig, emedan du gick ifrån mig; jag ville döda dig, därför att du ville offra ditt barn, och ändå älskar jag dig. Tror du då icke på kärlekens makt över våra onda viljor?

Margit. Jag tror! Den barmhärtige Guden styrke vår tro! (Dricker.)

Biktfadern. Tackom den evige, som skänker människorna olyckor, att de må bliva lyckliga!

Margit. (i Bengts armar). Men lagen?

Biktfadern. Lagen skiljer icke hjärtan åt; den tillstädjer endast att brott förekommas; och där intet brott finnes, där finnes ingen domare!

Bengt. Och nu, Margit! Låtom oss börja igen! Örnen får väl leva, fastän han brutit vingen. Fågel Blå får väl leva, fastän fjädrarna mistat sin fägring.

Margit. Och lärom vårt barn, att himlen är däruppe, men härnere jorden!

På det rörandes botten och mot idyllisk bakgrund har det musikaliska dramat i nyare tider utvecklat sig. Herdespelet var utgångspunkten, och »Dafne» och »Eurydice» voro ämnena för de första operorna, uppförda, med text av O. Rinuccini, vid Mediceernas hov i Florens (omkring 1600). Men ej blott på det idylliskt rörande, också på det idylliskt lekande grundades sådana med musik förenade teaterstycken, och härifrån utgick sångspelet, med blandning av tal och sång, vilket florerade i Frankrike under 1700-talet. Operetten, med lätta konflikter och komiska förvecklingar, är helt och hållet musikaliskt genomkomponerad, under det att Opera

buffa är groteskt uppsluppen och merendels parodisk. Operetten har under 1800-talet genomgått en rik utveckling, och detta gäller ännu mera operan.

Operan, som gärna hämtar sina motiv från sagans eller den romantiska berättelsens stoff, räknar med allvarliga konflikter, den är ofta, liksom sångspel och operett, lös i kompositionen och saknar strängare motivering och även djupare karaktärsteckning. Det rent dramatiska kommer därför i detta »dubbelkonstverk» i regeln till korta, men får ju en ersättning i musikens stämningsfullhet och lyrism. Texten är också vanligen försummad. Till de bästa librettoförfattarna hörde, vid mitten av 1700-talet, abbé Metastasio, som ofta lyckades i sina melodramer ge en livlig, följdriktig handling och låter komponistens toner framträda i smekande, harmoniska verser.

Djupare tragiska konflikter äro ju icke i operan uteslutna, men det fordras ett geni för att kunna musikaliskt uttrycka dem. Sällan har det lyckats. Richard Wagner, själv både kompositör och diktare, är här det största namnet. I musikdramat ville han ge en harmonisk utgestaltning av musik och poesi på en gång, jämte mimik och även (för sceninredning o. d.) bildande konst. I hans mäktiga Niebelungen-Ring, en trilogi med en »Vorabend», har det också till dels kunnat realiseras, åtminstone så till vida som en intim växelverkan mellan musik och text i stort sett åstadkommits. Det tragiska förenas här, såsom icke sällan i det kristna dramat, med en transcendent försoning, här genom döden en försoning mellan hjälten och hjältinnan. Den senare, Brünnhilde, blir den egentliga bäraren av den tragiska huvudscenen, »på en gång övernaturlig och mänskligt sann»; och här som i Goethes Faust blir det kvinnan, som visar vägen till kärlekens evangelium [1]):

selig in Lust und Leid
lässt — die Liebe nur sein!

Emellertid lämnar Wagner här starkt utrymme åt det speciellt dikteriska verkningssättet, och han låter också den poetiska stämningen uttala sig i vissa återkommande »ledmotiv», varigenom det melodiska i viss mån får giva vika. Men även om ett »Gesammtkunstwerk», som Wagner drömde om, icke kan låta alla de medverkande konstarterna med samma styrka framträda, och i det egentligt musikaliska dramat alltid musiken blir den bestämmande, så har dock genom Wagner också diktningen kommit till sin rätt och fordringarna skärpts på de med musiken samverkande konstframbringelserna, i all synnerhet på det dramatiskt uttrycksfulla.

Anmärkningar och litteraturanvisningar.

I.

Sid. 5. [1]) Bland arbeten, som för denna avdelning, om den primitiva poesien, begagnats, må nämnas *Kurt Bruchmann,* Poetik, Naturlehre der Dichtung; *E. Grosse,* Anfänge der Kunst; *Y. Hirn,* Konstens ursprung, samt *Erich Schmidt,* Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker i Kultur der Gegenwart T. I Abt. V.

Det erotiska såsom väsentlig faktor för konsten framhölls med stark överdrift av *Ch. Darwin* i boken om människans härstamning. Uppfattningen om lekdriften, som det primära i konsten, vilken redan framhållits av *Schiller* och sedan av *Spencer,* har förts till sin spets av *Karl Groos,* Die Spiele der Tiere (1896) och Die Spiele der Menschen (1899).

Dansens prioritet vid rytmens utbildning hävdas särskilt av *W. Wundt,* Völkerpsychologie (I, 1—2), där även (III, 2 uppl. s. 419 f.) den ursprungliga förbindelsen av dans och sång betonas.

Arbetets stora betydelse för rytmen och poesien har utförligt undersökts av *K. Bücher,* Arbeit und Rhythmus (3. uppl. 1902). En del av hans resultat äro i texten upptagna. Däremot har jag här lämnat åsido hans åsikt att arbetet är det primära, varmed sedan musik och dikt sammansmält, liksom jag icke kan ingå på uppfattningen att rytmen är ursprungligen främmande för språk och tal.

Büchers undersökningar ha blivit använda av *G. Cederschiöld,* som i Rytmens trollmakt givit belysande exempel från det svenska språkområdet.

En översikt av de olika teorierna för diktkonstens, dansens och musikens ursprung har senast lämnats av *Tobias Norlind* i Studier i svensk folklore. Sin egen ståndpunkt angiver Norlind (s. 55) sålunda: »Ur det outvecklade ljudknippet (fonemet) och ropet (interjektionen) har den första sången, bestående av oavbrutet upprepade harmoniska intervaller, uppstått; rytmen har trätt till och givit melodien dess fasta form och ordnat tonerna i grupper; med denna rytmiska sång har så småningom dansen förknippats, vilken i sin tur för sin närmaste utveckling betingats av å ena sidan arbetet, å andra sidan leken (imitationen). Ur den av interjektionsmeningar bestående texten har ett visst innehåll så småningom uppstått, och den primitiva poesien avskilts såsom lyrik. Ur den primitiva musiken, dansen och lyriken har dramat till sist framgått. Först då kulturen skridit ett gott stycke framåt har epiken följt. Med avseende på den primitiva musikens och diktens innehåll har kärlekssången och -dansen ej saknat betydelse för konstens framåtskridande».

S. 10. [1]) I sina föreläsningar över poesiens historia, senast hållna 1848 (utgivna i Samlade skrifter i obunden stil II, 1861), betonar *Atterbom* (i Inledningen, varur i texten ovan flera utdrag hämtats), att poesien skiljer sig från andra konster därigenom att hon väljer det idealaste av alla yttringsmedel, »nämligen ordet eller den sig rentav genom sig själv uttalande och hörande människosjälen — idéens omedelbara lekamlighet, som, själv varande blott ande, dock likafullt är sinnligt förnimmelig. Hon bliver dymedelst skön språkkonst . . . bibehållande även utom versen, eller även vid själva prosans begagnande, rytmens harmoniskt ordnade tonsvävning». Intet band, sjunger Schiller, håller den vingade dikten i skrankor, dess omätliga rike är tanken. — Atterbom gör en viss åtskillnad mellan skaldekonst eller poesi och vitterhet eller skönlitteratur. Den förra är å ena sidan den högsta och centrala konsten, å den andra det centrala i vitterheten. Denna senare är sammanfattningen av en nations »sköna vett» såsom »skön betraktelse» i »skön språkframställning» eller »inbegreppet av de snillealster, kunskapsarter och överhuvud själsbildningsyttringar, vilka, såsom bevarade i nationens språk, där uppenbara i skaldesång, i tal, i skrift nationens egendomliga slag och mått av skönt vett eller skönt human anda». Till vitterheten höra, utom den egentliga skaldekonsten, även vältalighetens olika arter, dit kan också räknas hävdateckning, filosofi och annan vetenskap samt i allmänhet den språkliga framställning, som icke blott vill upplysa eller uppbygga, utan gör det i skön form: »allt det slags språkkonst vars mål är att skönt framställa sanning». (Jfr ovan s. 198 f.) »Vitterhetens gemensamma mål är att i och medelst en skönhet, som framträder genom språk, uppfatta och framställa allt vad av människolivet är det innerligast och renast mänskliga».

S. 12. [1]) Jfr *Theodor M. Meyer,* Das Stilgesetz der Poesie (1901). Även i slutet av detta kapitel, där de i det poetiska intrycket ingående känslotonerna behandlas, har detta skarpsinniga arbete begagnats. Jfr också *Rudolf Lehmann,* Deutsche Poetik (1908) s. 78 o. flerst.

S. 20. [1]) Jfr *Gustaf Cederschiöld,* Språk i språket II. Stilgranskning s. 19 ff.

S. 27. [1]) Jfr *Hubert Roetteken,* Poetik (1902), särskilt 4. kap. Der æsthetische Wert.

II.

S. 31. [1]) Jfr *J. Volkelt,* Ästhetische Zeitfragen s. 120 ff.

S. 33. [1]) Uttrycket är *Ola Hanssons* i Kåserier i mystik, uppsatsen Konstnärlig alstring. I denna, liksom i Livsdagrar och flerstädes i boken, framhåller förf. erinringsbildernas betydelse för poetisk alstring samt betydelsen av avståndsbetraktelser i tid och rum.

S. 51. [1]) Jfr *Volkelts* ovan citerade arbete, där han utvecklar betydelsen av de olika stilarna: den typiserande och den individualiserande, den potentierande och saklighetsstilen.

S. 52. [1]) Se *G. Fröding,* Om humor (1890). Denna uppsats var ett betydelsefullt ord på sin tid, då naturalismen icke tycktes lämna någon plats övrig åt humorn. Också en annan uppsats samma år (liksom den förra omtryckt i Efterskörd) är märklig: Naturalism och romantik. Fröding påvisar där, med utgångspunkt i Zolas La bête humaine, naturalismens tekniska för-

tjänster, men betonar att det naturalistiska beskrivandet i sin ensidighet har föga mer estetiskt värde än en kokbok eller en korrekt skriven notis om en vardagshändelse. Han slutar med dessa ord: »Det var och är och blir ständigt den skapande fantasien och den djärva viljan, som bilda konstnären, han må för övrigt vara beväpnad med naturalistens anteckningsbok eller romantikerns magiska understav».

S. 55. [1]) Klassicitet och romantik ha en viss analogi med de två »kompositionssätt», som *Benj. Höijer* framställde i sina Föreläsningar över den sköna konstens filosofi (Saml. skr. III s. 185 ff.): det ena är det plastiska som ock är mera objektivt, det andra det musikaliska som är mera subjektivt, lyriskt och även koloristiskt. Jfr också Schillers åtskillnad i naiv och sentimentalisk diktning (refererad ovan s. 175). Principiellt utvecklades åtskillnaden mellan klassiskt och romantiskt av Fr. Schlegel, hos oss av Tegnér, Atterbom m. fl. Jfr rörande romantiken *Haym*, Die romantische Schule, samt i den nyaste litteraturen arbeten av *O. Walzel, Richarda Huch* m. fl.; vidare *G. Ljunggren,* Det nyromantiska i sagospelet Lycksalighetens Ö (Smärre Skrifter I), och *Fr. Vetterlund,* Atterboms sagospel Fågel Blå, samt hans uppsatser om Atterbom och romantiken i Studier och dikter 1901. — Om den klassiska och den romantiska stilen samt den realistiska och den symbolistiska se en uppsats Om dikterisk stil av *J. Paludan,* Mellem Semestrene (1910). Jfr ock *E. Barat,* Le style poétique et la révolution romantique (1904).

Det må emellertid framhållas, att den nyromantiska rörelsen i början av 1800-talet icke ställde sig i motsats till den äkta klassiciteten (men väl till den franskklassiska riktningen) och att en av dess vägröjare Herder, likasom Goethe och hos oss Tegnér, sökte i viss mån sammansmälta dessa riktningar.

III.

S. 58. [1]) *Andreas Rydelius,* som omkring 1720 skrev sina Förnuftsövningar, står visserligen kvar på den gängse nyttighetsståndpunkten för bedömande av poesiens värde; men genom sina psykologiska undersökningar kom han till en högre uppfattning av diktandet: inbillningen är såsom konstnärlig en »imaginatio ardens» -- ej blott »lucens», såsom den vetenskapliga intuitionen —, ty hon »spelar med sådana bilder som av sin natur äro hjärtrörande»; ju mer poeten själv, »genom sina bilders ljuvliga avmålning i hjärnan, känner sig i hjärtat rörd, ju bevekligare ord finner han till deras beskrivning».

S. 59. [1]) Jfr *Thorilds* anmärkningar till dikten Inbillningens nöjen samt hans uppsats om Ehrensvärds konstfilosofi. Thorild står ännu delvis kvar i 1700-talets naturalism: »dikta», säger han, »är blott att bilda sig ting i annan ordning än naturens». Men han tillägger omedelbart: »Detta är oändligt». — Också Kellgren, som till en början förde den franska klassicismens och den akademiska korrekthetens talan mot Thorild, kom till en djupare uppfattning av poesien, »Den nya skapelsen eller Inbillningens värld», ovan s. 20 f. citerad, vittnar därom. Även Leopold medgav att smaken, »geniets regel», utgår från känslan, fastän den ledes av »begreppet». Kant hade starkt betonat geniets skapande förmåga, och även dess normgivande väsen: »geniet är den talang (naturgåva), som ger konsten regel». Detta uppfattningssätt präglar den följande tiden och blev såväl Goethes som Tegnérs; den senare sjunger i

Svanen och fjälltrasten (1812), ett slags programdikt, där han opponerar mot regeltvångets »falska skala»: »Har väl smaken annan regel, än den han av snillet tiggt?»

S. 60. [1]) Se *Höijer*, ovan vid s. 55 anf. arb., samt *A. Nyblæus*, Den filosofiska forskningen i Sverige I. — Också Franzén hade opponerat sig mot den franska klassicitetens förståndsmässighet och regeltvång; han anför bl. a. Baggesens yttrande om drömmen (fantasien), som ej kommer på kommando utan när den vill. Jfr *E. Wrangel*, Ur diktarverkstaden, Ord och Bild 1911, varest även citat från Ling m. fl. i samma riktning anföras.

[2]) Flerstädes yttrar sig Tegnér om poesien såsom det centrala, som utgör kärnan även av det religiösa (jfr ock ovan s. 28). I dikten Sångmön och drömmen (Onar och Kalliope) ger han romantikens uppfattning i stort sett rätt; jfr *E. Wrangel*, Atterbom och Tegnér, Samlaren för 1911. Dikten var måhända först koncipierad under 1820-talets förra del, med ett visst intryck från Atterboms Fridsrop och Recensionsblommor.

S. 62. [1]) *E. v. d. Recke* i brev till förf. 1911, med benäget tillstånd återgivet här.

S. 63. [1]) *W. Dilthey* erinrar i sitt intressanta arbete Erlebniss und Dichtung, på tal om Goethes underbara åskådningsförmåga, om huru just under ett relativt medvetslöst tillstånd den skapande bildförmågan framträder: strax före inslumrandet, då reflexionens verksamhet håller på att upphöra, inställa sig bilder, konturerade eller färgade föremål, ofta ansikten, fysionomier (masker) en face eller profil och i hastig växling. — Detta fenomen iakttager förf. till detta arbete mycket ofta; och när dessa bilder infinna sig, känner jag att nu är insomnandet nära.

S. 64. [1]) Intuitionsbegreppet framträdde i den engelska estetiken under 1700-talet och upptogs hos oss av Thorild. Romantikerna byggde därpå och i våra dagar har det åter blivit ett av filosofiens viktigaste, så t. ex. hos *Henry Bergson*. Psykologiskt är det undersökt av *Hans Larsson*, Intuition, vartill här må hänvisas. *Benedetto Croce* bygger också därpå sin estetik (den intuitiva uppfattningen i motsats mot den intellektuella); Croces Estetica är översatt på tyska av Karl Federn 1905. Jfr också Croces senare arbete Probleme di Estetica, 1910, där flere av poetikens problem behandlas, dock med en viss ensidighet, jfr nedan vid s. 94.

S. 65. [1]) Jfr *Max Graf*, Die innere Werkstatt des Musikers (1910), där s. 12 ff. flere exempel på musiker-poeter och målar-poeter anföras. Se också *R. Lehmann*, Deutsche Poetik s. 84 ff.

S. 66. [1]) Se vidare *E. Wrangel*, anf. uppsats i Ord och Bild 1911. — *Ola Hansson* har i Kåserier i mystik på flera ställen berört diktarbegåvningen och olika typer därav. I uppsatsen Andliga produktionssätt skiljer han mellan »ett framvältande ur det omedvetna och en rent intellektuell konception» samt anför Shakespeare som exempel på det förra, Racine på det senare. Och i Suggestion och diktning framhäver han »impressions-suggestionisterna», »den produktiva vibrationens mystiker», sådana som Kleist, Hölderlin, Stagnelius, Almqvist, Poe, vilka icke som »klassikerna» på tankeväg söka ge poetiskt intryck, utan »suggerera medels stämning och svängningar, ogripbart, ofattbart, ofullföljbart. (Jfr den ovan i texten s. 68 f. gjorda distinktionen mellan sensitiva och reflekterande diktare). En åtskillnad i klangrikhet och bildlighet upptager han också på tal om konceptionens art; för den ene diktaren är det rytmiskt vibrerande det förnämsta, för den andre det måleriska i detaljen. Men

han erkänner även den intima förbindelsen mellan toner och färger (jfr Konstnärlig alstring). — De visuellt anlagda diktarnaturerna synas emellertid icke alltid vara poetiska detaljmålare. Icke heller är det riktigt, att de i allmänhet skulle sakna lyrisk begåvning; även om det ofta är fallet, att de företrädesvis framträda i den mera objektiva epiken.

[3]) I Tilskueren (1904) har redakionen (V. Vedel) föranstaltat om uppsatser av författare rörande deras produktion. Värdefullast är *J. Knudsens:* Noget om at digte. Intressanta äro också *Karl Larsens* Hvorledes jeg arbejder samt *Johannes Jörgensens* Lidt om hvor det gaar til. Båda de senare betona betydelsen vid författandet av medveten komposition och transposition, men erkänna också inspirationen och särskilt fantasiens illuderande kraft.

S. 68. [1]) Jfr *Axel Lundegårds* publikation 1890: Victoria Benedictsson (Ernst Ahlgren), s. 96 f. och 129 (också cit. av *Olof Östergren*, Stilistiska studier s. 11 f.). Många andra ställen i dessa Ernst Ahlgrens självbiografiska anteckningar äro av stort intresse t. ex. det långa brevet till Edv. Bäckström s. 68 ff., om ordens uppfriskning s. 97 (här ovan cit. s. 95), om kompositionssättet s. 180 ff., om konst och tendens s. 128, 285 ff. etc.

[2]) Jfr *C. G. Estlander,* J. L. Runebergs estetiska åsigter. Runeberg erkände också betydelsen av det intuitiva och omedvetna; i uppsatsen Om poemet Fjalar yttrar han: »Man diktar efter en intuition mer än efter beräkningen; men är intuitionen äkta, skall dock dikten icke sakna plan och enhet».

S. 72. [1]) Ett liknande förhållande äger ofta rum, såsom det synes, särskilt med betraktande och episk-lyriska dikter, t. ex. Welhavens Tantalos och Uhlands Des Sängers Fluch (dessa exempel påpekade av E. v. d. Recke).

[2]) Juvenalis' vers (Si natura negat, facit indignatio versus) kan ju visserligen icke tillämpas på den borne diktaren, men väl kan hos honom stämningen väckas genom harmen.

S. 74. [1]) *E. Geiger,* Beiträge zu einer Åsthetik der Lyrik (1905), utvecklar vidare huru vid urformens bildande följande moment framträda: kombination, urval av de väsentliga synpunkterna och subsumtion, inordnande av delarna under en gemensam enhet. Dessa utvecklingsmoment gälla alla sidor av den inre kärnan, både det åskådliga uttrycket och det musikaliska samt det »gnomiska» eller föreställningshalten. Kombinationens, urvalets och subsumtionens principer verka emellertid icke blott vid den inre bildens utprägling i urformen, utan också vid den följande gestaltningen, kompositionen och den yttre formen. — Talrika belägg från Hebbel m. fl. rörande den diktande verksamheten och dess stadier ha samlats av *K. M. Werner,* Lyrik und Lyriker (1890). Efter att hava här undersökt urformens olika arter behandlar Werner den poetiska (lyriska) stämningen och så diktandets stadier i följande ordning: befruktning, inre växt, födelse, yttre form och yttre växt. I kapitlet »yttre form» går förf. in på komposition och olika arter av framställning bl. a. monolog och dialog; diktens avfilning och ombildning samt omfattning (utbredning, längd) skärskådas i avd. »Äusseres Wachstum».

S. 78. [1]) Jfr *G. Ljunggren,* Svenska vitterhetens hävder II s. 378 (där behandlas även en hel del andra av Franzéns dikter i äldre och senare gestalt).

S. 81. [1]) Så t. ex. sammanställde Tegnér ofta det dunkla, driftmässiga i den konstnärliga produktionen med det erotiska livet. Denna analogi möter oss hos moderna psykologer, t. ex. *Max Graf,* anf. arb. (särsk. avd. V: Die produktive Stimmung), och än starkare betonas samhörigheten av *A. Harpf,* Natur- und Kunstschaffen (1910).

IV.

S. 84. [1]) Det organiska i dikten framhävdes starkt av Goethe, vars hela livsuppfattning var dynamiskt-organisk, jfr t. ex. *Ewald A. Boucke,* Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage (1907); Boucke undersöker här Goethes förutsättningar, särskilt antagonismens begrepp hos Kant samt Herders vitalism och pandynamism. Jfr också anf. arb. av *A. Harpf.*

S. 94. [1]) Se anm. vid s. 64. Jfr en uppsats av *Josua Mjöberg* i Språk och stil 1908: En bok om stilbegreppet (Manfredi Porena, Dello stile).

S. 97. [1]) Om valörförändringarna och nötningen se bl. a. *Es. Tegnér d. y.*, Om poesiens språk (inträdestal i Sv. Akademien, ovan i texten flerstädes citerat). — Om geniets förmåga att uppfriska språket såväl genom det enskilda ordet och dess funktion som genom ordförbindelse och satssammanhang, se *Ewald A. Boucke,* Wort und Bedeutung in Goethes Sprache. Bland arbeten, som använts för denna och följande avdelning (om diktspråket och de stegrande och bildliga uttrycksmedlen), må nämnas *E. Elster,* Prinzipien der Literaturwissenschaft I—II, *Richard M. Meyer,* Deutsche Stilistik, *G. Cederschiöld,* Om svenskan som skriftspråk, och *Hans Larsson,* Poesiens logik.

En god översikt av den stilistiska litteraturen, med framhållande av den estetiska synpunktens berättigande, gav *Olof Östergren* i Stilistisk språkvetenskap (1908).

S. 98. [1]) Uttrycket är från *H. Wilkens,* Poesien. En fremstilling av Poetiken på psykologisk grundlag (1893) s. 100, ett arbete, som för sin tid ger en i vissa avseenden utmärkt sammanfattning och goda uppslag.

[2]) Se föredraget Stijl i Handelingen en mededeelingen van de Maatschappij der nederlandsche Litterkunde te Leiden 1907—1908. — *Klas Fåhræus* gör i Konstverkets byggnad (1904) flera intressanta observationer om poesiens språk och uppställer fordringarna därpå i tre punkter: 1) vighet i rörelsen, ett snabbt sammanfattande av elementen, en hänförande rytm; 2) elementens rikedom; 3) värme och glöd.

S. 101. [1]) Stilstudier i Tegnérs ungdomsdiktning s. 96 ff.

S. 102. [1]) Jfr den intressanta undersökningen av *Chph Würfl* i Herrigs Archiv für das Studium d. neueren Sprachen bd. 64—65 om Klopstocks ordförråd (substantiv, adjektiv, verb).

S. 108. [1]) Se *Mjöbergs* vid s. 101 cit. arb. s. 260 ff.

S. 110. [1]) Se Svenska Akademiens ordbok art. Den. Typen »de tappre hjältar» d. v. s. artikel + attribut + substantiv har av *Herman Söderbergh* undersökts i En poetisk stilfråga (1905). Söderbergh finner konstruktionssättet karaktäristiskt för Viktor Rydbergs stil; hos Heidenstam, vars diktspråk står närmare det naturliga talets, förekommer däremot ofta attribut + substantiv med slutartikel (»stora junisoln»).

S. 111. [1]) Jfr *Vilh. Andersens* studie över Gentagelsen (Danske studier, 1893), vari han genomgår ordsammanställningen (den tautologiska konjunktionen) i konstmässiga och folkliga förbindelser dels med dels utan bindeord, vidare sammansättningen (den tautologiska kompositionen av ord) och slutligen sammanblandningen (den tantologiska konfusionen). — Jfr också en uppsats av *Ad. Noreen* Om tavtologi, Spidda Studier (1895).

S. 116. [1]) Jfr om dessa för äldre tiders diktning och vältalighet karaktäristiska uttryckssätt *Vilh. Andersens* uppsats om Den sirlige stil (Danske

studier), *J. Paludan* Om dikterisk stil (Mellem semestrene, 1910), vidare för Frankrikes vidkommande *E. Barat*, Le style poétique et la révolution romantique. — För den äldre diktningen i Sverige se *Gunnar Castrén*, Stormaktstidens diktning, Studier (1907), och *Axel Kock*, Anmärkningar om 1600-talets verskonst i Arkiv för nord. filologi XXI.

S. 118. [1]) Poesiens logik s. 65 ff. och s. 85.

[2]) Citatet ur *Castréns* anf. arb.

S. 122. [1]) Med »trop» (vändning, talvändning) betecknas i stilistiken vanligen överförandet på ett föremål av en benämning, som egentligen tillhör något annat, en hänvisning från släktet till arten, från det allmänna till det enskilda etc., varmed åsyftas att göra föreställningen om föremålet mera konkret och levande. Hit höra då framför allt de olika slagen av metafor. Senantikens grammatiker och retoriker räknade troperna än såsom en särskild avdelning av uttrycksmedlen än åter såsom en underavdelning av »figurerna». Numera betecknar man med figurer eller »retoriska figurer» vanligen de yttre språkvändningarna (av grammatisk eller syntaktisk art, jfr ovan i texten). Även dessa kunna emellertid ock vara naturliga uttryck för tanke och stämning, om de än ofta utgå från den beräknande reflexionen. Gränsen mellan de två grupperna är emellertid flytande.

[2]) *Alfred Brèse*, Die Philosophie des Metaphorischen (1893). Jfr också samme författares Die Entwickelung des Naturgefühls (3 bd 1882—88).

S. 123. [1]) *E. Tegnér d. y.* utvecklar i sitt arbete Om genus i svenskan (Sv. akademiens handlingar 1892) huru genus är icke blott sexuellt och grammatiskt, utan också kan vara »animellt» och även »poetiskt». Under poetiskt genus behandlar han särskilt personifikationen, som under 1700-talet blev opoetisk nog.

S. 124. [1]) Jfr *Jean Paul [Fr. Richter]*, Vorschule der Ästhetik I—II, se särskilt kap. i II Über den Stil und die Darstellung. Jfr också i I kapp. Stufenfolge poetischer Kräfte och Über das Genie, varur ovan citerats.

S. 126. [1]) Jfr *Ruben G:son Berg*, Sinnesanalogier hos Almqvist (Svenska studier, 1910); ett par exempel. därur: »Guds vita frid omskuggade den fallna», »det dimblåa eller till hälften outredda i mitt sätt att sluta». Exempel på dylik symbolik hos J. P. Jacobsen finnas t. ex. i *J. Paludans* anf. arb. Hur metaforismen lätt kan bli pekoralisk, när den icke uppbäres av en äkta intuition, visa t. ex. följande verser ur en för ett par årtionden sedan utkommen diktsamling Bardens återkomst, vilka nog ha motsvarigheter i vår nyaste lyrik:

> Grunda dalar likt svartblåa sammetsrosor nu svälla;
> himlarne skärblåa sidengardiner där bakom fälla.
> Skarlakansröda örnar sväva tysta över svartan jord
> följda av gnistrande silverskris hårda ord.

[2]) Rörande Hoffmanns synestesier har jag haft tillfälle taga del av en intressant, ännu otryckt undersökning av *V. Ljungdorff.*

S. 127. [1]) Om Tegnérs bildspråk se *G. Ljunggrens* uppsats i Smärre skrifter III samt hans avhandling om Fritiofs saga ibid. II.

S. 129. [1]) Jfr *Fr. Th. Vischer*, Das Symbol (1887). Några citat ovan i texten äro hämtade från hans System der Ästhetik. Jfr *E. Wrangel*, Estetiska studier (1898).

S. 131. [1]) Jfr från den franska litteraturen *E. Barats* anf. arb. Med en

något ensidig skärpa vänder sig Barat emot överdrifterna i nyromantikens språk, särskilt Victor Hugos metaforism.

S. 133. [1]) Jfr en uppsats om Språkets musikaliska sida i *Ad. Noreens* Spridda studier II (1903).

S. 136. [1]) Jfr *E. Geigers* anf. arb. s. 84.

S. 140. [1]) De citerade uttrycken äro efter ett skriftligt meddelande till förf. från *E. v. d. Recke.*

[2]) Jfr *Fr. Wulff,* Svenska rim och svenskt uttal (1898).

S. 142. [1]) Jfr *Fr. Wulff,* Om värsbildning s. 7 ff. o. flerst. samt *Lyttkens och Wulff,* Svenska språkets ljudlära II, aksentlära s. 25 ff.

[2]) *C. Zander,* Eurythmia vel compositio rythmica prosæ antiquæ (tr. 1910), behandlar Demosthenes' rytmik. — *Eduard Sievers* har i Neue Jahrbücher f. das klass. Altertum bd. IX (1902) infört en intressant uppsats Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung. — Hebreernas prosa hade en utpräglad rytmik, vilket förhållande blivit ett viktigt hjälpmedel för textforskaren. (Jfr också ovan s. 114 f.).

S. 144. [1]) Uttrycken »höjning» och »sänkning» ha blivit hävdvunna i rytmisk betydelse, ehuru de bättre passa på melodiens område. — Den starka taktdelen kallar man vanligen »arsis», den svagbetonade »tesis». Vissa nyare forskare, t. ex. *B. Risberg,* ha dock, i anslutning till bruket i antiken, ett motsatt beteckningssätt.

S. 145. [1]) Överklivning ställer sig olika vid olika slags versslut (med större eller mindre paus); jfr *Fr. Wulff,* Om värsbildning, rytmicitetsexemplen s. 82—94 (stor paus). — Utom till detta arbete må för denna avdelning hänvisas till *Ernst von der Recke,* Principerne for den Danske Versekunst I—II (1881) och Dansk Verslære i kortfatted Fremstilling, *Natanael Beckman,* Grunddragen av den svenska versläran, *Bernhard Risberg,* Den svenska versens teori I—II. Jfr vidare *Otto Sylwan,* Bidrag till den svenska metrikens historia (Samlaren 1898).

S. 149. [1]) Jfr *V. Vasenius,* Runeberg som konstnär I, *Otto Sylwan,* Antik och svensk hexameter (i festskriften till Johannes Paulson 1905), *Herman Söderbergh,* Den tvåstaviga takten i svensk hexameter (Från filologiska föreningen i Lund. Språkliga uppsatser III, 1906), och *Fr. Wulff,* Det svenska språkets tjänlighet i antika metrar (1908).

S. 150. [1]) Se festskriften Till Thorilds minne (1908) utg. av Litteraturhistoriska seminariet i Lund s. 7 f.

S. 155. [1]) Se *Vedels* bok om Holger Drachmann (1909) s. 51 ff. (Moderne sangkunst.)

V.

S. 160. [1]) *Kant* indelade i sin Kritik der Urteilskraft — varur ovan flere citat hämtats — det sublima (i naturen) i matematiskt (storhet i utsträckning) och dynamiskt (i kraft).

S. 161. [1]) Jfr texten ovan s. 211.

S. 162. [1]) Se utredningen om komikens olika utgångspunkter i *R. Lehmanns* Deutsche Poetik s. 215 ff. — Jfr ock *Th. Lipps,* Komik und Humor (1898), samt *Henry Bergson,* Skrattet, övers. 1910.

S. 174. [1]) Atridernas saga hänför sig till Sparta och Atreussonen Agamemnon, hans gemål Klytemnestra och deras barn Orestes, Elektra och Ifi-

genia; labdakidernas saga knyter sig till det beotiska Thebe och konung Oidipus, hans dotter Antigone etc. (jfr texten ovan s. 260 f.).

S. 168. [1]) Se *Hallströms* uppsats Om humor och satir i Nordisk Revy 1895.

S. 169. [1]) Se *J. Paludan,* Burlesk digtning i Danmark för Holberg (Danske Studier 1910).

S. 171. [1]) Jfr den fina utredningen hos *G. Ljunggren,* Bellman och Fredmans epistlar.

S. 176. [1]) Se *J. Texte,* J. J. Rousseau et le cosmopolitisme littéraire (1895).

[2]) Se *E. Wrangel,* Das Wertherfieber in Schweden (Goethejahrbuch 1908) samt Till Thorilds minne (1908).

S. 181. [1]) Om det rörande se den utmärkta utredningen hos *J. Volkelt,* System der Ästhetik II s. 209, 284 ff.

S. 183. [1]) Se *Volkelts* anf. arb. II s. 314 ff.

S. 191. [1]) *K. A. Melin,* Om den tragiska skulden (1875) s. 21 f., anser att Richard icke är den egentlige hjälten i dramat, »ty man försonas aldrig med honom», utan det är »den onda tiden, för vilken Richard är exponent och som förädlad upplever i Richmond». — Om det tragiska se vidare Volkelts anf. arb. I—II (1905—1910) samt hans Ästhetik des Tragischen (1897), *Th. Lipps,* Der Streit über die Tragoedie (1891), samt *R. Lehmann,* Deutsche Poetik (varur i texten s. 191 f. några synpunkter och beläggställen hämtats).

VI.

S. 196. [1]) I en recension av Axel Olriks utgivning av Danmarks Ridderviser, Berlingske Tidende 1897 (ock separat).

S. 200. [1]) *Max Dessoir,* Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (1908) s. 368 ff.

S. 202. [1]) Om de tyska klassikernas estetiska uppfattning se bl. a. *H. von Stein,* Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker. Se också *R. Lehmann,* Deutsche Poetik s. 148 ff. Jfr *W. v. Humboldts* Abhandlung über Hermann und Dorothea.

S. 204. [1]) Jfr *H. Dinger,* Dramaturgie als Wissenschaft I—II (1904—1905), särskilt II s. 197 ff.

S. 208. [1]) *Werner* har i sitt ovan vid s. 74 anf. arb. gjort en mängd olika indelningar av lyriken från innehållets, behandlingssättet och formens synpunkter; endast huvudgrupperingen har dock här större intresse.

S. 210. [1]) »Rollyrik» och »masklyrik» gå ofta in i varandra, jfr *Werners* anf. arb. s. 235 ff.

[2]) Se *Ossian-Nilssons* ovan anförda uppsats i Ord och Bild 1911.

[3]) *H. Svanberg,* Om tankepoesi (Nordisk Tidskrift 1905), fattar detta slags diktning såsom en den högsta poesi, som »kan och bör blott befatta sig med de innerligaste och mest genomgripande av de mänskliga förhållandena, ty inga andra vända sig till både känsla och förnuft»; i denna poesi undergå härskande tidsåskådningar gärna en »sovring, som avskiljer deras sämre, döda, men framhåller deras bättre, levande beståndsdelar».

S. 219. [1]) *E. v. d. Recke* har i en uppsats Om digtningens arter og former (Vor Fremtid 5 aarg.) gjort gällande att någon egentlig prosakonst icke existerar, om den icke har dramats inre konstform. Många intressanta syn-

punkter äro här framdragna; men att prosaepik kan vara konst, går icke att förneka. Då det frågas vad som skall vara det utmärkande för denna konst, svaras: det samma som för versepiken som konst (jfr ovan s. 213—220), oavsett den yttre formen — och endast i den består ju icke konsten. Emellertid kan ju, såsom jag ofta framhållit, prosaepiken lätt gå över på det icke-estetiska området, detta även på grund av det reflexionsmässiga i berättelsens uppbyggnad; här delas också v. d. Reckes uppfattning av Schiller, som yttrar att »romanförfattaren är diktarens halvbroder».

S. 222. [1]) Gyllenborgs Tåget över Bält framkallade också kritik redan på sin tid och av en sådan klassicismens målsman som Leopold (Kritiska anmärkningar 1785).

S. 235. [1]) Jfr *Fr. Spielhagen,* Beiträge zur Teorie und Technik des Romans, särskilt avdelningen om jag-romanen (varje roman är för S. åtminstone i sitt första utkast ett slags jag-roman, där diktaren själv sätter sig som hjälte). — Också avdelningarna om roman och novell äro här i det följande av texten använda.

S. 236. [1]) Se *Fr. Böök,* Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809 (1907).

S. 254. [1]) Jfr bl. a. *R. Lehmann,* Deutsche Poetik s. 176 ff. Se ock *R. Woerner,* Henrik Ibsen I—II (1900—1912).

S. 257. [1]) Se härom samt om dramats komposition och teknik *G. Freytag,* Die Technik des Dramas (8 uppl. 1898), och *H. Bulthaupt,* Dramaturgie des Schauspiels I—IV (ny uppl. II—III, 1911). Jfr ock *K. Mantzius,* Skuespilkunstens Historie I—V, 1897—1907).

S. 260. [1]) I en uppsats Der Ursprung der Tragödie i Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 1911.

S. 266. [1]) Komedi anses vara härlett av κωμ-ωδία, lustig sällskapssång. Tidigt Blev det mimiska här det utmärkande; men en mera vidsträckt betydelse av ordet förekom långt fram i tiden, t. ex. hos Dante, som kallade sin symboliska vandring »commedia», därför att den förde till ett lyckligt slut (från Helvetet och Skärselden tiil Paradiset). Jfr vidare om komedi i betydelseu av drama överhuvud ovan s. 273.

S. 277. [1]) Jfr *Volkelts* System der Ästhestik II s. 290.

S. 279. [1]) Se *Karl Gjellerup,* Richard Wagner i sin trilogi Niebelungenring övers. av *Fr. Vult von Steijern,* (1899) s. 191 f., 202 f. Jfr ock *H. Bulthaupt,* Dramaturgie der Oper I—II.

PERSONREGISTER.

(Här upptagas de författare, vilkas diktning åberopats som exempel eller belägg.)

SAKREGISTER.

INNEHÅLL.

